

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



**A CASA – ESPAÇO DE INTIMIDADE E DE TRANSFORMAÇÃO:
UMA LEITURA DE SEIS ROMANCES PORTUGUESES DE
AUTORIA FEMININA (DÉCADA DE 50)**

Joana Marques de Almeida

Doutoramento em Estudos de Literatura e de Cultura
Especialidade em Estudos Portugueses

2015

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



**A CASA – ESPAÇO DE INTIMIDADE E DE TRANSFORMAÇÃO:
UMA LEITURA DE SEIS ROMANCES PORTUGUESES DE
AUTORIA FEMININA (DÉCADA DE 50)**

Joana Marques de Almeida

Tese orientada pela Prof.^a Doutora Serafina Martins, especialmente elaborada para a
obtenção do grau de doutor em Estudos de Literatura e de Cultura, especialidade em
Estudos Portugueses

2015

Resumo

O presente trabalho debruça-se sobre seis romances portugueses de autoria feminina publicados ao longo da década de 50 do século XX e início da de 60: *A Origem* (1958), de Graça Pina de Moraes, *Terra de Nod* (1961), de Judite Navarro, *Bárbara Casanova* (1955), de Maria da Graça Azambuja, *Companheiros* (1959), de Ester de Lemos, *Grades Vivas* (1954), de Celeste Andrade, e *Autobiografia de uma Mulher Romântica* (1954), de Natália Nunes.

Estas autoras, e outras suas contemporâneas, embora tenham gozado de alguma visibilidade no passado, encontram-se hoje quase completamente esquecidas tanto pela crítica quanto pelo público em geral. Pretende-se, por isso, aqui, dar-lhes nova voz, resgatá-las da obscuridade, até porque os textos que deixaram como legado constituem um contributo significativo para a história da literatura portuguesa.

O estudo das obras tem como fio condutor o elo desenvolvido entre as respectivas protagonistas e o espaço casa. Procura-se, pois, mostrar como a conquista da esfera pública levada a cabo pelas principais personagens femininas, as quais, jovens, independentes e determinadas, espelham a crescente emancipação da mulher na sociedade em mudança do pós-guerra, se articula com a intimidade acolhedora da habitação.

O mundo privado que as paredes protectoras delimitam e o outro mais vasto que o envolve são vistos, assim, como lugares complementares, e não opostos, já que circular livremente neste último implica o auto-conhecimento e o crescimento interior que só o primeiro torna possível. Este faz, portanto, parte integrante das figuras que o habitam, prolongando-as e fortalecendo-as, através de uma relação simbiótica.

A análise dos romances ilustra que semelhante relação, embora se revele sempre estreita, pode assumir formas diversas, de acordo com as características da construção em si e de quem no seu interior se movimenta, dando então origem a diferentes tipos de casa: casa cósmica, casa natal, casa sonhada, casa-refúgio, casa-prisão e casa miniatural. Cada uma destas casas corresponde a um romance, sendo todas elas, mesmo partilhando traços, tratadas separadamente, ao longo da segunda parte do trabalho.

Na primeira parte, de carácter mais teórico, são apontadas as circunstâncias sócio-culturais que, de modo geral, levaram estas autoras a escrever, assim como algumas

características que conferem unidade aos seus textos, passando-se ainda pela questão da escrita feminina, ou da autoria feminina, vista apenas enquanto fenómeno histórico, social e literário.

Ainda nesta primeira parte, apresenta-se uma breve reflexão sobre o espaço, visto numa perspectiva mais geral, para logo depois se observar a casa em particular, tendo em conta alguns dos elementos que a condicionam e influenciam, como a paisagem envolvente, o recorte interior, a passagem do tempo, ou o modo como esta é apreendida, e até o próprio habitante, ponto de partida profícuo para a análise dos romances que se lhes segue.

Palavras-chave: autoria feminina; personagens femininas; espaço; casa; memória; intimidade.

Abstract

The object of the present work is the study of six novels written by six Portuguese women writers along the fifties and the beginning of the sixties of the XXth century. And they are: *A Origem* (1958), by Graça Pina de Moraes, *Terra de Nod* (1961), by Judite Navarro, *Bárbara Casanova* (1955), by Maria da Graça Azambuja, *Companheiros* (1959), by Ester de Lemos, *Grades Vivas* (1954), by Celeste Andrade, and *Autobiografia de uma Mulher Romântica*, (1954), by Natália Nunes.

These women writers, and a few others of the same period, although having enjoyed some notoriety in the past, today they are completely forgotten both by the critics and the readers. Therefore, it is my intention to give them a new voice, to rescue them from the shadow, because their works are a valuable tribute to the history of Portuguese literature.

The leading line of the present work is the connection between the female main characters of each novel and their respective home spaces. Because they are young, independent and resolute, they are the reflection of the growing emancipation of women in the changing society of post-war. The purpose is to show how the conquest of the public space by these women is connected to the warm intimacy of their homes. Both the private world protected by the surrounding walls, and the outside wider world around it are considered as complementary elements and not opposite, because in order to be able to walk freely in the second it is necessary to reach the self-knowledge and inner growing that only the first one can provide. This intimate home space is, therefore, part of those who inhabit there, making them bigger and stronger through a symbiotic relationship.

The analysis of the referred novels shows that this relationship, being always narrow, can reveal different forms according to the characteristics of the construction itself, as well as of those who inhabit it, giving birth to different types of houses, like the cosmic house, the birth house, the dreamed house, the shelter-house, the prison-house and the miniature house. Each one corresponds to a novel and is studied separately in the second part of this work.

In the first part, more theoretical, are described the socio-cultural circumstances that led these women to write, as well as some characteristics that give unity to the

various texts, referring as well the issue of female writing, or writing made by women, looked upon as a historical, social and literary phenomenon.

This first part also includes a short reflection about the space, in a general perspective, followed by a study about the house itself, considering the influence of some of the conditioning elements, such as the surrounding landscape, the inside divisions, the passing time, or the way it is acknowledged by the inhabitants themselves, as a necessary starting point for the following analysis of the various novels.

Palavras-chave: female writing; female characters; space; home space; memory; intimacy.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer, em primeiro lugar, à minha orientadora, a professora Serafina Martins, pelo empenho e dedicação, pelo apoio incondicional, pelo incentivo, pela minúcia das suas observações e sobretudo por ter estado sempre presente e disponível.

Quero agradecer também ao meu pai, pois sem ele este trabalho não teria sequer começado. Não pôde acompanhar-me até ao fim, partiu antes disso, mas a sua presença forte e protectora mantém-se viva através da memória, trazendo-me, do lugar longínquo onde se encontra, ecos das palavras confiantes que, se estivesse aqui, decerto me diria. Foi sempre e será uma inspiração para mim.

Agradeço ainda à minha mãe, que, ao longo dos anos de investigação que culminaram no presente estudo, me apoiou em todos os momentos e de todas as formas possíveis. Sem ela, tudo teria sido bem mais difícil.

Agradeço, quase a terminar, a todos os familiares, sobretudo ao meu marido, aos meus filhos e à minha irmã, e a todos os amigos chegados que de um modo ou de outro me ajudaram, com a sua presença, o seu interesse, ou apenas alguma paciência de me ouvirem.

Por fim, não poderia deixar de agradecer à Fundação da Ciência e da Tecnologia a bolsa de estudos que me concedeu e de que usufruí durante um período de quatro anos, sem a qual a dissertação que agora termino decerto não teria sido realizada com o mesmo grau de dedicação.

Lista de abreviaturas

<i>O</i>	<i>A Origem</i>
<i>TN</i>	<i>Terra de Nod</i>
<i>BC</i>	<i>Bárbara Casanova</i>
<i>C</i>	<i>Companheiros</i>
<i>GV</i>	<i>Grades Vivas</i>
<i>AMR</i>	<i>Autobiografia de uma Mulher Romântica</i>

ÍNDICE

Introdução -----	1
------------------	---

Parte I

Capítulo I

1. Ficção portuguesa de autoria feminina dos anos 50 -----	9
1.1. Traços comuns -----	13
1.2. Sobre a autoria feminina -----	20

Capítulo II

1. O espaço: informações preliminares -----	28
2. A casa: influências e interacções -----	31
2.1. Enquadramento -----	34
2.2. Configurações da casa -----	36
2.2.1. Reentrâncias e recantos -----	37
2.2.2. Móveis e objectos -----	38
2.3. Casa: apropriação subjectiva -----	40
2.3.1. Casa-refúgio -----	41
2.3.2. Casa-prisão -----	43
2.4. A casa e o fluir temporal -----	44
2.4.1. Memória -----	45
2.4.2. projecção idealizante -----	46

Parte II

Capítulo I

1. <i>A Origem</i> -----	50
1.1. Graça Pina de Moraes -----	50
1.2. Casa cósmica -----	52
1.3. Casa e habitantes: estabelecimento recíproco de identidade -----	55

1.4. Nascimento e morte -----	61
1.5. Síntese -----	68

Capítulo II

1. <i>Terra de Nod</i> -----	71
1.1. Judite Navarro -----	71
1.2. Casa natal -----	73
1.3. Errância -----	81
1.4. Síntese -----	91

Capítulo III

1. <i>Bárbara Casanova</i> -----	94
1.1. Maria da Graça Azambuja -----	94
1.2. Casa sonhada -----	96
1.3. Transfiguração onírica -----	99
1.4. Experiência empírica -----	103
1.5. Síntese -----	107

Capítulo IV

1. <i>Companheiros</i> -----	110
1.1. Ester de Lemos -----	110
1.2. Casa-refúgio -----	112
1.3. Intimidade e libertação -----	115
1.4. A casa e povoamento -----	118
1.5. Síntese -----	125

Capítulo V

1. <i>Grades Vivas</i> -----	129
1.1. Celeste Andrade -----	129
1.2. Casa-prisão -----	131

1.3. Reflexo: o espelho e a escrita -----	137
1.4. Síntese -----	149

Capítulo VI

1. <i>Autobiografia de uma Mulher Romântica</i> -----	152
1.1. Natália Nunes -----	152
1.2. Casa-miniatural -----	154
1.3. Interior / exterior -----	158
1.4. Confinamento -----	163
1.5. Síntese -----	169

Capítulo VII

1. Outras casas -----	173
1.1. Intersecção -----	174
1.2. Polivalência -----	182
Conclusão -----	188
Referências bibliográficas -----	193
Anexo bibliográfico -----	206

Introdução

O presente trabalho surge na sequência da investigação desenvolvida no âmbito da minha tese de mestrado, ao longo da qual, no intuito de ter uma visão abrangente do contexto literário em que Fernanda Botelho, a autora em questão, começou a publicar, contactei com obras de várias escritoras suas contemporâneas, como Ester de Lemos, Natália Nunes, Judite Navarro. A ideia de vir futuramente a estudá-las com mais pormenor, embora ainda vaga e indefinida, surgiu então e foi aos poucos ganhando forma até, após diferentes fases de amadurecimento, adquirir contornos mais precisos.

No início, sabia apenas que queria dar nova voz a esta geração de autoras, que situo na década de 50¹, embora algumas tenham começado a publicar ligeiramente antes. Queria dar outra visibilidade à sua obra, a meu ver tão injustamente esquecida, dado ser hoje quase ignorada pela crítica e pelo público em geral, salvo raras excepções, de que Agustina Bessa-Luís será talvez um dos exemplos mais significativos. Faltava ainda, no entanto, encontrar uma linha orientadora que desse coerência e unidade aos textos a seleccionar, para o que, de novo, recuei até aos tempos da minha tese de mestrado e, recordando as personagens femininas sobre quem aí me debrucei, jovens, independentes, determinadas, espelho da crescente emancipação da mulher na sociedade em mudança do pós-guerra, pareceu-me interessante ver de que forma essas características se manifestam ou não nas protagonistas de outros romances de autoria feminina publicados na mesma época.

Paralelamente, havia uma outra questão, suscitada também pela leitura desses mesmos romances, sobretudo *A Origem*, de Graça Pina de Moraes, e ainda o conto “A alma da velha casa”, de Natércia Freire, a que já há algum tempo vinha dedicando alguma reflexão: a casa na literatura. A casa vista, mais do que como espaço onde decorre a acção, como elemento interveniente no desenrolar dos acontecimentos, quase como uma personagem, ou prolongamento das figuras que a habitam com as quais desenvolve assim um elo íntimo e estreito. Nesse sentido, a possibilidade de as

¹ Acerca dos problemas levantados pela periodização literária, tendo em conta os conceitos de década e de geração, atentemos nas palavras de Fernando J. B. Martinho: “Em termos estritamente cronológicos, a década de 50 tem o seu início em 1951 e o seu termo em 1960. Como, no entanto, já foi assinalado, a década será, aqui, entendida antes como «duração»” (1996: 17). Ora, também no presente trabalho a entenderemos assim, ou seja, sem limites rígidos, já que muitas destas autoras começaram a publicar ainda nos anos 40 e algumas mantiveram a sua actividade ao longo dos 60 e até mais tarde. A década de 50 corresponde, no entanto, a meu ver, àquela em que a sua produção adquiriu, entre nós, uma visibilidade maior.

relacionar com as protagonistas das obras a estudar e partir daí para uma análise aprofundada dos textos surgiu como um caminho a seguir.

Impunha-se, nesta altura, a necessidade de seleccionar, de entre um leque bastante vasto, um corpus sólido e coeso. Ao constituí-lo, tive a preocupação de escolher textos capazes de representar os que inevitavelmente iriam ficar de fora, dando uma ideia clara do que é a escrita de autoria feminina daquela altura. Regi-me, a par disso, por preferências pessoais, e só por isso optei apenas por romances, e pela consciência de que os livros a tratar deveriam ser significativos face ao tema em causa: a relação entre o espaço casa e as personagens femininas.

Um olhar mais atento sobre os vários textos seleccionados mostrou que as habitações de cada um deles apresentam características diferentes, o que condiciona a relação desenvolvida entre esse espaço e as personagens que aí se movem. Partindo de uma reflexão sobre estes dois pólos intimamente ligados, classifiquei as diversas casas de acordo com uma nomenclatura que pretende defini-las ou pelo menos dar conta da dialéctica que se estabelece entre o mundo privado que as paredes delimitam e o modo como esse mesmo mundo é apreendido e vivenciado por determinado sujeito.

Semelhante classificação, representando um ponto de vista pessoal, baseia-se numa leitura minuciosa e numa investigação aprofundada, onde a área dos estudos literários se cruza com a dos sócio-culturais e com a da arquitectura, na sequência das quais cheguei aos seguintes tipos de casa: casa cósmica, casa natal, casa sonhada, casa-refúgio, casa-prisão e casa miniatural. Estas casas, palpáveis ou imaginárias e sempre coadas pelo filtro do olhar da protagonista, assemelham-se entre si até certo ponto, partilham traços, mas individualizam-nas diferenças consideráveis, razão pela qual optei por tratá-los separadamente. Assim, a cada capítulo corresponde um tipo de casa e o romance em que se insere, organizados segundo uma ordem que parte do edifício mais próximo da energia geradora de vida da natureza e avança, numa gradação descendente, para aquele que mais daí se afasta.

Surge, então, em primeiro lugar, a casa cósmica de *A Origem*, de Graça Pina de Morais, dominada pelas forças ancestrais que se agitam no centro da terra, universo em ponto pequeno reproduzindo à escala microcósmica o outro maior em que se insere mas de que se encontra separado por uma barreira invisível. Segue-se a casa natal de *Terra de Nod*, de Judite Navarro, local onde a protagonista passou os primeiros anos de vida e

foi forçada a abandonar, simbolizando por isso uma felicidade perdida e a esperança de um dia a recuperar. Encontramos depois a casa sonhada de *Bárbara Casanova*, de Maria da Graça Azambuja. Difere da do romance anteriormente estudado por não acompanhar a personagem desde a primeira infância, assemelhando-se-lhe, porém, na medida em que são também etéreos os materiais que as sustentam, funcionando ambas como presenças tão invisíveis quanto protectoras.

Estas três casas existem à margem do mundo, numa dimensão paralela, permitindo, por isso, que as personagens se evadam de uma realidade marcada pela insatisfação e acedam a uma outra onde se renovam e fortalecem. Constituem, pois, abrigos, semelhantes de certa forma ao da casa-refúgio de *Companheiros*, de Ester de Lemos. Esta habitação, contudo, um pequeno andar no meio da cidade de Lisboa para o qual a sua habitante se muda já na idade adulta, embora seja o centro do seu mundo, o único sítio onde se sente a salvo, perde parte do onirismo que caracterizava as casas dos romances anteriores. Opõe-se à casa-prisão de *Grades Vivas*, de Celeste Andrade, o texto seguinte, pois o poder libertador da exígua intimidade dá aqui lugar a um sentimento de asfixia. Por fim, temos a casa miniatral de *Autobiografia de uma Mulher Romântica*, de Natália Nunes, a mais pequena de todas, a mais impessoal também, mas para onde, através da memória, podem ser transportadas todas as que um investimento subjectivo humanizou.

Para fechar esta sequência, e antes da conclusão propriamente dita, incluí um último capítulo, onde, sem preocupações de ordem cronológica nem a pretensão de fazer um trabalho exaustivo ou de percorrer os diferentes períodos literários, me debruço sobre outras casas e sobre outros textos para além dos já estudados. Ao seleccioná-los, tentei contemplar obras representativas da nossa literatura², consciente, porém, de que decerto outras igualmente importantes terão ficado de fora, e esforcei-me sobretudo para que as obras escolhidas nos apresentassem casas cujos contornos de algum modo as aproximassem das anteriormente estudadas. Organizei-as em duas secções, detendo-se a primeira na forma como as habitações se interseccionam, partilhando traços, e a segunda na polivalência deste tipo de espaço, pois por vezes a fronteira que separa um abrigo de uma prisão pode ser frágil e dúbia. Pretendo, em

² Apenas uma obra, *A Casa dos Espíritos*, de Isabel Allende, não foi escrita originalmente em português e inclui-a única e exclusivamente devido às curiosas semelhanças que apresenta com o romance *A Origem*.

suma, mostrar que o tema da casa na literatura não se esgota nos seis romances em estudo, sendo, pelo contrário, rico e inesgotável.

A parte central do trabalho, constituída pela análise dos seis romances e por este capítulo final, é antecedida por uma primeira parte, formada por dois capítulos distintos, onde se apresenta a necessária base teórica de suporte. No primeiro, falo das autoras aqui em estudo, referindo-me às circunstâncias sócio-culturais que, de modo geral, as levaram a escrever e apontando um conjunto de características capaz de conferir certa unidade aos seus textos. Detenho-me, em seguida, na questão da escrita feminina, ou da autoria feminina, que, ao debruçar-me exclusivamente sobre escritoras mulheres, não poderia deixar de referir, mas que abordo apenas enquanto fenómeno histórico, social e literário. No segundo, apresento uma breve reflexão sobre o espaço, visto numa perspectiva mais geral, para logo depois observar a casa em particular, tendo em conta alguns dos elementos que a condicionam e influenciam, como a paisagem envolvente, o recorte interior, a passagem do tempo, ou o modo como esta é apreendida, e até o próprio habitante. Outros haveria, certamente, a equacionar, decorrentes das perspectivas infinitas com que podemos observar a casa, mas estes constituem um ponto de partida profícuo para a análise dos romances que se lhes segue.

Ao longo da investigação que culminou nestes dois capítulos de carácter mais teórico, consultei diversos tipos de bibliografia. Recorri, para o primeiro, a textos literários, romances e contos de autoras da mesma geração das aqui em estudo, no intuito de traçar uma linha comum que justificasse chamar-lhes grupo ou geração. Utilizei, a par disso, textos de natureza ensaística referentes a esse período e às décadas que se seguiram, sobretudo em Portugal, para compreender melhor este fenómeno histórico-literário, e relacionados também com a existência ou não de uma escrita dita feminina, embora aí me tenha detido apenas nos nomes mais significativos.

Na elaboração do segundo capítulo, trabalhei sobretudo com ensaios, alguns do âmbito dos estudos literários, mas muitos do da arquitectura, área cujo estudo se revelou elucidativo e proveitoso, na medida em que me permitiu observar a casa sob um outro ponto de vista, dando-me assim uma visão mais completa desta enquanto objecto pensado e criado pelo homem e para o homem. Li ainda obras do campo da filosofia e da simbologia, encontrando principalmente em Bachelard, nome de referência aliás em qualquer estudo sobre o espaço, uma fonte de informação inestimável e muitíssimo

produtiva pois grande parte das suas reflexões faz todo o sentido quando equacionada com o universo dos romances em estudo.

As referências bibliográficas resultantes desta pesquisa, no sentido de tornar a respectiva consulta o mais clara possível, encontram-se divididas em cinco secções. Na primeira, indico apenas os seis romances em estudo. Na segunda, outras obras das mesmas autoras, tanto de ficção quanto ensaísticas, tendo aqui procurado ser exaustiva, embora admita que alguns ensaios poderão ter ficado de fora, até porque não inclui, dada a impossibilidade de fornecer uma informação completa, textos dispersos por jornais, revistas ou outro tipo de publicação periódica. Na secção que se segue, reúno o conjunto de textos críticos citados sobre as autoras em estudo, na sua maioria recensões publicadas na imprensa da época, mas também entrevistas ou verbetes de dicionários. Segue-se uma lista das obras de ficção de outros autores referidas ao longo do trabalho, a qual inclui romances e contos e contempla escritores desde a década de 50 até à contemporaneidade. Por fim, apresento as obras de carácter ensaístico referentes ao espaço, à casa e ainda a questões de natureza histórico-literária.

No que diz respeito às obras de ficção narrativa, utilizei, na grande maioria das vezes, primeiras edições. Nos casos em que isso não foi possível, utilizei a edição a que tive acesso, indicando entre parêntesis, nas referências bibliográficas finais, a data da edição original. De qualquer modo, no corpo do texto, sempre que refiro um título de ficção narrativa pela primeira vez, indico entre parêntesis o ano em que foi inicialmente publicado, seja qual for a data da edição utilizada, para que seja possível ao leitor situá-lo de imediato no tempo. Nas obras de carácter histórico-ensaístico, a informação relativa à data da primeira edição surge apenas nas referências bibliográficas e exclusivamente quando os dados disponíveis não deixam margem para dúvidas.

Termino com um anexo bibliográfico, onde indico todos os textos que pude coligir sobre as autoras em estudo, ou seja, os já antes indicados nas referências bibliográficas e outros não citados ao longo da tese, de modo a que este, mesmo se consultado isoladamente, possa fornecer uma informação o mais completa possível. A pesquisa que representa, embora minuciosa, não tem a pretensão de ser exaustiva, pois decerto numerosos textos terão ficado por encontrar. Ainda assim, muitos foram encontrados, disseminados pela imprensa da época, que consultei na Hemeroteca Municipal e na Biblioteca Nacional. Note-se ainda que, embora algumas destas autoras

tenham continuado a publicar até perto do início do século XXI, a minha pesquisa se centrou principalmente na década de 50 do século passado, no intuito de assim deixar um contributo que será, espera-se, útil para eventuais futuros trabalhos a realizar neste âmbito.

PARTE I

CAPÍTULO I

1. Ficção portuguesa de autoria feminina dos anos 50

Ao longo da década de 50 do século XX, finais da de 40, verificou-se, em Portugal, o aparecimento de um número considerável de obras de autoria feminina que constituem hoje uma herança literária significativa em termos de extensão e de reconhecida qualidade. Este fenómeno começou a desenhar-se ainda nos anos 30, pois, de facto, a escritora Maria Archer estreia-se em 1935, com a novela *Três Mulheres*, e Irene Lisboa, embora usando o pseudónimo masculino João Falco, publica, em 1939, *Solidão: notas do punho de uma mulher*, o seu primeiro volume em prosa. Antes delas, porém, no decorrer da história da literatura portuguesa, outras mulheres se fizeram notar, como Teresa Margarida da Silva e Orta, que escreveu o primeiro romance português de autoria feminina, *Aventuras de Diófanês*, ou Ana Plácido, Guiomar Torresão, Marquesa de Alorna, e ainda as republicanas Ana de Castro Osório e Virgínia de Castro e Almeida³.

No geral, porém, segundo Paula Morão, não passam de “vultos, figuras que se isolam como excepção num panorama claramente dominado pelos seus pares homens” (2002: 135). Chatarina Edfeldt, por outro lado, no seu estudo sobre as representações da autoria feminina nas várias histórias da literatura portuguesa do século XX, defende que foi o tratamento pouco aprofundado de que as obras escritas por mulheres na primeira metade do século passado foram alvo, mais do que a inferioridade numérica face ao sexo oposto, que as condenou ao limbo de esquecimento em que se encontram: “Não haver representação na historiografia resulta num apagamento da memória nacional e, simultaneamente, na convicção actual de que no passado não havia mulheres a escrever” (Edfeldt: 2006: 25).

Deste modo, se encontramos mulheres escritoras, nas letras portuguesas, desde o período clássico⁴, a verdade é que os textos de autoria feminina só adquiriram uma maior visibilidade nas imediações dos anos 50 do século passado. Os que tinham sido

³ O volume recentemente publicado, *Uma Antologia Improvável: a escrita das mulheres (séculos XVI a XVIII)*, com organização de Vanda Anastácio, vem precisamente mostrar que existe, já desde o século XVI, um número significativo de escritoras nas letras portuguesas. Estas, porém, vítimas de “diferentes silêncios” (2013: 29) – o dos historiadores, o das fontes e até o que às próprias mulheres era recomendado –, nunca gozaram de grande visibilidade, lacuna que este livro pretende preencher, reunindo textos de prosa mística, ficção narrativa, memórias, epistolografia, poesia, de onde se destacam nomes como Rainha D. Catarina de Áustria, Luísa Sigeia, Soror Maria do Céu ou D. Leonor de Almeida Portugal, Marquesa de Alorna.

⁴ Ainda segundo Chatarina Edfeldt, devido a questões estritamente políticas, “nota-se, ao longo do século XX, a tendência de o discurso falar sobre uma espécie de «começo» de autoria feminina para depois situá-lo cada vez mais tarde, ao serem elaboradas novas historiografias” (2006: 164).

publicados até essa altura mantiveram-se quase ignorados, mas os que então surgiam foram alvo de uma atenção sem precedentes por parte da crítica⁵. Constituem, no seu conjunto, um leque vasto, que, apesar da qualidade literária, acabou, com o passar do tempo, por cair no mesmo esquecimento em que as suas antecessoras se encontravam já.

Caso pretendamos compreender que motivos terão conduzido a semelhante situação, importa notar que a falta de laços entre as várias gerações de escritoras, proveniente em parte da superficialidade com que foram sendo estudadas, teve como consequência o “facto de não serem enquadradas numa história sólida” (Edfeldt, 2006: 29)⁶. Importa notar ainda que esta é uma época marcada pelo confronto entre o presencismo instalado e o neo-realismo que então emergia, movimentos em que vingaram sobretudo textos de autoria masculina. Como é natural, “estas carências de filiação, relacionadas com a falta de credibilidade cultural das mulheres enquanto classe” (Ferreira, 2000: 19), determinaram que as escritoras que começaram a publicar a meio do século passado, à semelhança do que acontecera com a grande maioria das que as antecederam, fossem catalogadas e inseridas num universo lateral à cultura dominante, como uma análise dos vários volumes de história literária decerto evidenciará⁷.

Paralelamente, algumas delas optaram de forma consciente por se demarcar de qualquer movimento, como Graça Pina de Moraes, uma das de que adiante me ocuparei, que afirma, assim se destacando da linha neo-realista: “Não gosto de romances sectários. O artista deve contar simplesmente uma boa história verídica ou inventada e

⁵ João Gaspar Simões inicia a sua crítica aos livros *Alma da Velha Casa*, de Natércia Freire, e *Quando as Vozes se Calam*, de Maria da Graça Azambuja, com alguns parágrafos dedicados ao tema da escrita feita por mulheres, numa tentativa de responder à questão por ele próprio formulada: “Haverá uma literatura feminina?” (1945: 5); também Artur Portela, a propósito do volume *A Primeira Viagem*, de Maria da Graça Azambuja, afirma: “a falange feminina parece ter, decididamente, tomado conta do romance em Portugal” (1952: 9); da mesma forma, João Pedro de Andrade publica um artigo intitulado precisamente “Incremento da actividade feminina na literatura portuguesa” (2005: 67-70).

⁶ Vários esforços têm sido desenvolvidos no sentido de colmatar esta lacuna, nomeadamente num recente estudo de Hilary Owen e de Cláudia Pazos Alonso, que, debruçando-se sobre seis consagradas escritoras portuguesas (Florbelia Espanca, Irene Lisboa, Agustina bessa-Luís, Natália Correia, Hélia Correia e Lúcia Jorge), pretende “to reconnect women’s literary works of the present with the lost or suppressed generations of women writers in the early decades of the twentieth century” (2011: 13).

⁷ Chatarina Edfeldt aborda também esta questão: “No género história literária narrativa pode constatar-se que as escritoras quase sem excepção se encontram tratadas num lugar à parte (próprio) no discurso” (2006: 74). Isto verifica-se tanto nas histórias da literatura elaboradas na primeira metade do século XX, como a *História Literária de Portugal (Séculos XII-XX)* de Fidelino de Figueiredo, como nas mais recentes, apontando-se como exemplos mais significativos a *História da Literatura Portuguesa* de António José Saraiva e de Óscar Lopes e a *História da Literatura Portuguesa* publicada pela Alfa, volumes 6 e 7, sobretudo até à década de 50.

nunca deve servir uma doutrina política” (Poppe, 2001:143). Fernanda Botelho, outra autora da mesma geração, confessa: “Mas, também nunca senti necessidade de me integrar numa moda, num modo”⁸ (Coelho, 1987: 64-R). No entanto, a geração da presença e o neo-realismo, rivalizando entre si, certamente suscitaram dificuldade de afirmação em escritores não filiados em nenhum destes grupos, o que não inviabiliza que alguns tenham conseguido impor-se. Neste sentido, Marcelo G. Oliveira afirma:

Indiferentes às guerras entre o «psicologismo» e o «realismo», no entanto, estariam autores que viriam a produzir obras fundamentais da ficção portuguesa de então, como José Rodrigues Miguéis, Miguel Torga, Irene Lisboa, Vitorino Nemésio e Branquinho da Fonseca. (2012: 70)

Note-se que Marcelo G. Oliveira defende ainda a existência de um período não contemplado nos volumes de história da literatura portuguesa, que faz a transição entre o modernismo e o pós-modernismo e a que chama “modernismo tardio”⁹, cujo despontar se situa na viragem dos anos 50 do século XX, altura em que as autoras aqui em estudo começaram a publicar, estendendo-se até à data da revolução de Abril. Caracteriza-se este por uma “predominância de obras onde a incerteza radical intrínseca ao modernismo se torna manifesta, reflexo de uma configuração temporal onde o eterno se revela como o pólo antitético de um presente incerto e transitório onde o sentido de totalidade se encontra ausente” (Oliveira, 2012: 80). Essa ausência dá origem, nos textos de determinados escritores, a uma “busca de um sentido no mundo suspenso que lhes é apresentado, demanda que ocorrerá a par de uma aguda consciência da manifesta improbabilidade de o encontrar” (id., ibid.). Da mesma ausência decorre ainda uma “liberdade que se manifestará tanto a nível temático como formal” (ibid.: 81).

A liberdade a que Marcelo G. Oliveira se refere manifesta-se em Fernanda Botelho, por exemplo, para citar uma autora da geração aqui em estudo, de forma bem nítida. Podemos observá-la nas inovações relativas aos processos de construção narrativa que os seus textos apresentam, nomeadamente no que respeita à representação

⁸ A escritora explica ainda, acerca do que pode unir os escritores de uma mesma geração: “Em princípio, a escrita surge naturalmente, e o que acontece de comum, que relaciona os escritores uns com os outros, uns contra os outros, é o facto de viverem num mesmo tempo, condicionados pelas mesmas coordenadas sociais, políticas, culturais. Isso cria uma certa solidariedade escolástica” (Botelho, 1987).

⁹ Marcelo Oliveira, tendo como orientação Eduardo Lourenço, Liberto Cruz, Nelly Novaes Coelho e Maria Lúcia Lepecki, refere-se a Vergílio Ferreira, Agustina Bessa-Luís, Ruben A., Fernanda Botelho, José Cardoso Pires, Augusto Abelaira, Maria Judite de Carvalho, Almeida Faria e Maria Velho da Costa como fazendo parte do grupo daqueles que instituíram esse “modernismo tardio” (cf. 2012: 80).

temporal, marcada pela falta de linearidade e por um constante regresso ao passado, de que resulta, sobretudo no seu segundo romance, *Calendário Privado* (1958), um recordar fragmentado e aparentemente aleatório, que constitui, na verdade, um processo de procura identitária e de reconhecimento do mundo em redor, no intuito de aí conquistar um espaço próprio. Semelhante procura constitui, afinal, um reflexo da busca acima referida, colocando o leitor perante um sujeito que se questiona a si mesmo e, mais do que isso, a própria realidade, numa tentativa de a compreender.

O modo como esse permanente questionar surge no tecido textual é também revelador da liberdade característica do modernismo tardio, na medida em que as atitudes das várias personagens apontam para a determinação de quem não teme perscrutar, com um olhar tão crítico quanto esperançoso, as diversas faces da existência humana, o que se torna ainda mais digno de nota se atentarmos na desenvoltura das figuras femininas cuja postura vem assim quebrar a submissão a regras e a padrões que durante longo tempo lhes limitaram o campo de acção.

Tudo isto, embora talvez menos veementemente, se faz sentir em muitas outras autoras contemporâneas de Fernanda Botelho¹⁰, pois deparamo-nos, em grande parte dos seus textos, com personagens, sobretudo as femininas, insatisfeitas com o que o presente lhes oferece e viradas, por isso, para um passado que analisam em busca de auto-conhecimento e de algo que lhes permita compreenderem o mundo que as rodeia. É possível situá-las nesse modernismo tardio, portanto, e se, na sua grande maioria, não conseguiram conquistar um lugar sólido e duradouro na literatura portuguesa, a verdade é que algumas tiveram essa capacidade, como Fernanda Botelho, Agustina Bessa-Luís ou Maria Judite de Carvalho. De qualquer modo, o seu contributo “é hoje visto como fundamental, essencialmente pela introdução discreta de novos modelos narrativos, de novas perspectivas de enunciação, de diferentes tipos de metaforização” (Silveira, 2003: 109). Também Paula Morão se refere, a propósito da obra destas autoras, a “traços de originalidade e inovação, em abrir caminhos para a literatura da segunda metade do século” (2002: 142).

¹⁰ Para além das autoras estudadas neste trabalho, outras há, que começaram a publicar, *lato sensu*, na década de 50 do século XX, com características semelhantes, tais como Marta de Lima, Natércia Freire, Patrícia Joyce, Manuela de Azevedo, Manuela Porto, Adelaide Félix e Maria Ondina Braga.

1.1. Traços comuns

A produção literária de que estamos a falar apresenta uma homogeneidade proveniente das circunstâncias que lhe deram origem, de todo um contexto sócio-cultural, patente no conjunto de traços que a caracteriza. Com efeito, os anos 40 vieram alterar a postura da mulher, ao introduzirem mudanças determinantes no mercado de trabalho, provocadas pelo desenvolvimento da indústria e consequente secundarização do sector agrícola, embora a grande reviravolta tenha ocorrido apenas na segunda metade do século, na sequência de factores como a guerra colonial, a emigração e o aumento da procura de emprego causado pela expansão do sector terciário¹¹. No que respeita ao ensino, verificou-se algo semelhante, na medida em que “tanto a alfabetização como a escolaridade aumentaram mais depressa entre as mulheres do que entre os homens, na década de cinquenta” (Pimentel, 2001: 18), e as mulheres acabaram por aceder também aos estudos superiores¹². Todas estas transformações que marcaram a sociedade portuguesa e que permitiram que as mulheres fossem gradualmente ganhando terreno nas áreas da educação e do trabalho facilitaram às jovens da classe média a assunção de uma atitude diferente, marcada por uma maior liberdade e uma participação mais activa na esfera pública.

Na nossa literatura da década de 50, sobretudo na de autoria feminina, não faltam personagens que, jovens, activas e independentes, demonstram bem o novo papel que coube à mulher na sociedade do pós-guerra. Reflectem, com frequência, a vivência pessoal das autoras que as criaram, chamando a atenção para questões que se prendem não raro com as injustiças de que a mulher era vítima, temática que acaba por estar presente na obra de todas estas escritoras, assumindo formas de manifestação diferentes, que podem ser mais ou menos directas. Algumas ostentam, assim, uma atitude de combate e até agressiva, na linha das sufragistas, como Maria Archer, em *Nada lhe Será Perdoado* (1953), onde a protagonista sofre todo o tipo de humilhações apenas por ser mulher e por ousar lutar por uma vida de acordo com os seus desejos. No entanto, a grande maioria pretende simplesmente representar o mundo como o vê, vive e sente,

¹¹ Sobre as mudanças ocorridas no mercado de trabalho, Virgínia Ferreira afirma: “No final do século, um em cada dois empregados de escritório era do sexo feminino, enquanto cinquenta anos antes a proporção era de um para dez” (2001: 24).

¹² Segundo Irene Pimentel, “no ensino superior público, as jovens constituíam só 16,5% da população estudantil em 1940, mas eram já 29,1% em 1960/61” (2001: 18).

retratando, a partir das suas experiências pessoais, uma outra realidade, íntima, escondida, quase secreta.

Assim, na literatura portuguesa, de acordo com Isabel Allegro de Magalhães, existe apenas “uma obra de destaque claramente feminista: as *Novas Cartas Portuguesas*” (1995: 21/22; sublinhado original)¹³. Não obstante, vários são os textos que chamam a atenção para este tipo de preocupações e deparamo-nos, em Portugal, com um conjunto de obras de autoria feminina publicadas ao longo das décadas de 40 e de 50 do século XX cujos temas se referem a um momento histórico com características muito específicas e apontam para a forma como as mudanças sócio-culturais que então se operavam influenciaram a actuação do sexo feminino face ao meio familiar e também ao domínio público. Com efeito, desde há muito que a mulher, por hábito ou porque a isso era obrigada, salvo raras excepções, se mantinha, submissa, atrás de um muro de invisibilidade e de silêncio. Nesta altura, porém, algumas resolveram subverter essa situação, quebrar as amarras que lhes tolhiam os movimentos e deixarem de se esconder, elegendo a escrita como veículo privilegiado para falarem de si e exporem as suas preocupações mais prementes. Surge, assim, uma panóplia de textos que, sem pertencerem a qualquer escola ou movimento, sem terem sequer uma classificação consensual que se lhes aplique, partilham um leque de características que lhes confere unidade. Trata-se de “indicadores de uma outra sensibilidade, de uma outra percepção do real, de uma outra lógica, expressos literariamente nos textos e afins à experiência das mulheres: à sua experiência corporal, interior, social, cultural”, afirma Isabel Allegro de Magalhães (1995: 23), num trabalho que Hilary Owen e Cláudia Pazos Alonso consideram pioneiro¹⁴. Entre nós, no entanto, houve quem considerasse que a

¹³ Em Novembro de 2010, saiu a 9ª edição do texto, pela primeira vez anotada. A publicação é da D. Quixote e conta com introdução de Ana Luísa Amaral, na qual podemos ler o seguinte: “Pelo seu amplo significado em termos políticos e estéticos, o livro foi – e permanece – uma obra fundamental na nossa literatura e cultura contemporâneas, revelando-se um contributo inestimável para a história das mulheres, no sentido mais lato, e para as questões relativas à igualdade e à justiça” (2010: XXI). Da mesma forma, Anna Klobucka aponta este livro como um marco incontornável: “A história da escrita de autoria feminina em Portugal registou o seu momento mais proeminente de viragem simbólica e ideológica, cujas repercussões a longo prazo ainda estão muito longe de se esgotar, com a publicação em 1972, e não menos marcante supressão e subsequente reivindicação das *Novas Cartas Portuguesas*” (2009: 13).

¹⁴ A este propósito, as autoras afirmam: “In relation to Portuguese literature specifically, the first really pioneering move of feminism criticism post 1974 took the form of two studies by Isabel Allegro de Magalhães, *O Tempo das Mulheres* and *O Sexo dos Textos*, both of which focus on prose fiction” (Owen e Alonso, 2011: 16). Anna Klobucka manifesta opinião semelhante, referindo que o “lugar de destaque de matriz fundacional é ocupado por dois livros de Isabel Allegro de Magalhães, o pioneiro *O Tempo das Mulheres* (1987), estudo monográfico da dimensão temporal na ficção portuguesa contemporânea de

perspectiva adoptada nesse estudo, que defende a existência de uma escrita essencialmente feminina e diferente, portanto, da masculina, não seria a mais produtiva, como Maria Irene Ramalho de Sousa Santos e Ana Luísa Amaral, no ensaio “Sobre a ‘escrita feminina’”, a que mais à frente regressarei.

Neste sentido, mais importante do que enumerar os aspectos característicos da produção artística das mulheres, ou do que procurar argumentos capazes de corroborar ou de destruir essa ideia, o que aliás poderá dar origem a uma visão redutora, limitada e discriminatória, parece-me ser a sistematização de alguns traços que se manifestam de forma recorrente nas autoras de que irei tratar em seguida, bem como de outras suas contemporâneas. Esta sistematização funcionará como ponto de partida para a leitura das obras, contribuindo desejavelmente para um melhor conhecimento da literatura portuguesa de autoria feminina dos anos 50, pois a verdade é que as escritoras que então marcaram o nosso panorama literário apresentam um conjunto de traços comuns que conferem unidade ao conjunto das suas obras.

Um desses traços tem a ver com aquilo a que podemos chamar uma escrita feita com o próprio corpo, o que passa pelo modo através do qual a mulher se relaciona com o mundo que a rodeia, apreendendo-o e vivenciando-o de um modo muito específico, que não poderá deixar de se reflectir na sua produção literária. Assim, ao descrever um determinado ambiente ou ao transmitir determinada situação, não se limita a dar conta daquilo que vê, expressando também sentimentos, sensações e até tomadas de posição. Recorre-se, para isso, ao olfacto, ao ouvido, ao tacto e ao gosto que, a par da visão, imprimirão no texto marcas de uma experiência única. Quando tal se verifica, o corpo deixa de ser um simples objecto da escrita, algo que aí é retratado, para se transformar no instrumento que a produz. Semelhante relação entre corpo e texto tem sido alvo de reflexões por parte de Hélène Cixous, Luce Irigaray e Julia Kristeva que, em ensaios que marcaram a diferença, lhe dedicam aprofundada atenção¹⁵. Convém notar, no entanto, que as autoras aqui em estudo, sem o intento específico de afirmarem a sua obra enquanto escrita feminina, são uníssonas no estabelecimento de uma ligação entre

autoria feminina, e *O Sexo dos Textos* (1995), colecção de ensaios avulsos maioritariamente dedicados à problemática que o título do volume anuncia” (2009: 20).

¹⁵ Maria Graciete Besse refere-se à mesma questão, dizendo o seguinte: “Quando as mulheres se transformam em produtoras de escrita, algo se começa a modificar, o conceito de literatura sofre algumas mutações. A presença da pessoa implica a presença do corpo no texto. Se a escrita feminina é considerada por alguns como nova e até revolucionária, é na medida em que se trata da escrita do corpo feminino pela própria mulher” (1993: 34).

corpo e texto, que transforma este último num meio de partilhar uma experiência há tanto tempo calada e num espaço de busca de identidade.

É, pois, levado a cabo um processo de procura do eu e de um universo onde esse mesmo eu possa circular e expressar-se livremente, o que surge frequentemente relacionado com a evocação de lembranças. Eis outro traço desta literatura de autoria feminina, que aponta para figuras insatisfeitas com o que o presente lhes oferece e, por isso, muito direccionadas para o passado, aí procurando uma qualquer resposta que lhes permita ultrapassarem o que as atormenta. De acordo com tal perspectiva, vivenciam o tempo de uma forma muito própria, manipulando-o de acordo com os seus desejos e as suas necessidades.¹⁶ Tentam, na verdade, através da memória, reviver os momentos que mais as marcaram, de forma a alterar, compreender ou simplesmente aceitar a situação actual. Pretendem, no fundo, embora nem sempre tenham plena consciência disso, reviver a totalidade ou parte de um trajecto existencial, numa atitude de reflexão e de auto-análise capaz de as conduzir a um maior conhecimento acerca do que as rodeia e sobretudo de si próprias. Trata-se de um processo complexo, com frequência doloroso, mas quase sempre redentor, na medida em que proporciona uma certa libertação, podendo desenrolar-se de modos diversos.

Com efeito, é muitas vezes levado a cabo com recurso à escrita, num tom confidencial semelhante ao dos diários, e brota do desejo nítido de clarificar aspectos importantes relativos a determinado acontecimento, visando alcançar um grau de felicidade possível. Assim se verifica em *A Terra Foi-lhe Negada* (1958), de Maria da Graça Freire, onde Inês, a protagonista, declara: “Apresentou-se-me Floriano, mistério a esclarecer para segurança do meu filho, e para de mim afastar o peso que ensombra e endurece. // Daí proveio este desejo de escrever” (1958: 12). Outras vezes, porém, nasce como que espontaneamente, despoletado pelo contacto com um qualquer objecto significativo ou por um encontro casual, como acontece com Lavínia, de *Pecado Invisível* (1955), de Patrícia Joyce: “Julgávamos nós que o Passado tinha morrido. Só hoje ao ver-te senti que não era verdade. Nos subterrâneos do meu ser, oculto por esta outra vida vivida, bem delimitada, ele corria, alagando o tempo, galgando a realidade,

¹⁶ Isabel Allegro de Magalhães, que estudou de forma aprofundada este assunto, afirma: “o que sobretudo torna estas personagens «especiais», o que basicamente lhes confere uma existência diferente, é a sua relação com o fluir temporal, ou seja, a sua vivência do tempo” (1995: 38).

surdo à voz da razão, impetuoso e indomável, o rio sem margens da vida que não se vive” (1955: 202).

Deparamo-nos, em ambos os casos, com uma “tentativa de resgatar o vivido, a experiência original (ou a própria origem)” (Branco, 1991: 31). Estas personagens, assim como tantas outras suas contemporâneas, recuam até ao passado para a partir daí empreenderem uma longa caminhada em busca de auto-conhecimento. Semelhante demanda constitui novo traço unificador da escrita que tenho vindo a caracterizar e pretende redescobrir uma tranquilidade perdida. Isto porque não há trajecto nenhum em que esta não se tenha feito sentir de forma mais ou menos intensa, mais ou menos duradoura, até se estilhaçar, na sequência de uma viragem abrupta ou da erosão provocada pelo lento passar dos anos. Recuar até ao momento em que isso aconteceu reveste-se, pois, de importância vital, podendo arrastar as personagens até à já distante juventude, como nos textos acima citados, ou mesmo à ainda mais longínqua infância, como faz Irene Lisboa em *Voltar Atrás para Quê?* (1956). Neste romance, a interrogação presente no título chama a atenção para a dúvida do narrador face à sucessão de lembranças evocadas pela protagonista. Na verdade, o próprio leitor se debaterá, decerto, com idêntica incompreensão, pelo menos ao confrontar-se com a carga de sofrimento que muitas destas memórias implicam. Outras, porém, apaziguadoras, remetem-nos para um tempo tão distante que de novo é lícito perguntarmo-nos acerca da sua utilidade. A questão, no entanto, não se prende com utilidade e sim com necessidade, na medida em que o recordar das personagens obedece a um ímpeto a que não conseguem opor-se, conduzindo-as a um final normalmente marcado por uma nota de esperança, que pode, no entanto, manifestar-se de formas diferentes. Note-se, a este propósito, o contraste entre o *happy end* absoluto que encerra *O Ângulo Raso* (1957), *Calendário Privado* (1958) e *A Gata e a Fábula* (1960), os três primeiros romances de Fernanda Botelho, e as palavras vagamente animadoras, capazes apenas de sugerir um reajuste da realidade que nem mesmo sabemos se virá a acontecer, proferidas pela narradora protagonista de *A Terra Foi-lhe Negada*, de Maria da Graça Freire¹⁷.

¹⁷ O romance termina com as seguintes palavras: “O coração agitava-se-me, desordenado, a um tumultuar de desejos e pensamentos. Eu ia ver Floriano, alguma coisa iria resolver-se ainda. Não olhei para as mãos que se me estendiam, não ouvi quaisquer palavras. // Sacudi-os a ambos, a todos, e corri para a capela” (1958: 296).

O grau e o tipo de satisfação alcançados pelas personagens através do processo rememorativo que levam a cabo é, pois, variável. De um modo geral, porém, creio ser possível afirmar que dá sempre um contributo importante para que estas se libertem ou lidem melhor com um presente opressor. Isto porque se trata de figuras – e eis-nos chegados a um outro traço definidor do universo literário das autoras aqui estudadas –, submersas num descontentamento em relação ao que as rodeia e debatendo-se, portanto, com uma angústia intensa, reflexo porventura do clima de desencanto que dominava na sociedade do pós-guerra. Muitas, como vimos, tentam ultrapassá-la através da memória. Outras há, porém, que em vez disso recorrem a uma força assombrosa que encontram dentro de si, como a protagonista de *Bárbara Casanova* (1955), de Maria da Graça Azambuja, romance adiante estudado. Esta, profundamente infeliz, encara as adversidades que se lhe colocam com extraordinária determinação e também aqui ao passado cabe um papel importante, na medida em que as recordações de infância são, embora não um refúgio face ao presente, nem uma forma de alcançar o auto-conhecimento, pontos de referência vitais, espécie de alicerces capazes de suportar toda a pesada existência da personagem.

O descontentamento constitui, assim, uma característica comum à grande maioria das protagonistas dos romances de autoria feminina desta época. Muda, no entanto, a forma como estas o enfrentam. Recuam no tempo, por vezes, transformando o passado num abrigo e a viagem que até aí empreendem numa aprendizagem, ou mantêm-se no presente, enfrentando-o com uma segurança que nem sabiam possuir. Em ambos os casos, note-se, as memórias revestem-se de particular importância, pois é guiadas por estas que as personagens femininas encontram no seu interior coragem para prosseguirem adiante, complexificando-se e adquirindo um relevo inquestionáveis, assim espelhando o papel activo que coube à mulher na sociedade de então, inclusive na escrita¹⁸.

Neste contexto, as mulheres que então se iniciavam na produção literária ergueram figuras femininas que, fortes, determinadas, interventivas, capazes de

¹⁸ Convém no entanto dizer, e sublinhando a ideia, que Maristela, partindo da análise de textos como *O Anjo Acorado*, de José Cardoso Pires, ou *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*, de António Lobo Antunes, mostra que também no universo da autoria masculina as personagens femininas se complexificaram e de que forma “o romance, a partir da década de 50, em Portugal, passa a constituir-se num espaço de discussão e reflexão acerca da nova mulher que se engendra social e literariamente” (2011: 32).

controlarem a sua própria vida, dominam toda a acção, ou talvez sejam mesmo a própria acção porque, libertas das limitações que outrora lhes haviam sido impostas por convenções de ordem social e moral, expressam desejos e sentimentos que, patentes em cada página, dominam a totalidade do texto, manifestando-se com intensidade acrescida no espaço casa. Este, eixo centralizador de toda acção, funciona como ponto de partida e de chegada de tantas trajectórias, sítio de permanência onde as personagens recordam, sonham e vivem. Impõe-se, assim, como:

Lugar de passagem do tempo, carregada de memórias, local secreto, de uma intimidade quente, quase uterina, onde o presente decorre e onde sobretudo o passado permanece, vivo nas coisas que dele falam, que o evocam pela varinha de condão de qualquer cheiro ou de qualquer toque. (Magalhães, 1995: 36)

Compreender toda esta dinâmica implica, como é natural, uma reflexão acerca da importância dos objectos e da interacção que se estabelece entre eles e o sujeito que os manuseia e cuida. Este contacto diário transforma-os em guardiões de fragmentos de existências pretéritas, espécie de ponte entre passado e presente, tempos que acabam com frequência por se fundir, dando origem a um terceiro, parado, como que em suspenso, o que apenas se torna possível quando enquadrado pelo espaço casa, que se revela de uma importância incontornável na escrita das autoras aqui em estudo e na de outras da mesma geração, onde o que se passa no interior de uma habitação se revela de importância vital para o desenrolar da acção. No entanto, este universo privado e íntimo é fortemente influenciado pela moldura que o rodeia e que o contextualiza. Esta condiciona de forma determinante as vivências das personagens, que aí procuram sempre pontos de referência capazes de lhes permitirem posicionar-se face ao exterior, por vezes debatendo-se em confrontos entre espaços de configuração e vivências diferentes, como as que decorrem de um ambiente mais citadino, para onde muitas personagens partem em busca de novas oportunidades, ou do mundo rural, frequentemente ligado a sentimentos de nostalgia e de tranquilidade.

Com o que se disse até agora, pretende-se dar nota de um conjunto de traços que conferem unidade aos textos aqui em estudo, permitindo-nos inseri-los num conjunto mais vasto de obras, de que aqui são representantes. As suas autoras, como vimos, não formaram qualquer movimento nem foram reconhecidas enquanto grupo, o que pelo menos em parte explica a obscuridade para onde resvalaram. Parece-me urgente resgatá-

las porque, se nada for feito nesse sentido, as gerações vindouras ver-se-ão privadas de uma herança literária que apresenta, para além de inquestionável talento, um significativo valor histórico. De facto, traduz o clima que se vivia no Portugal dos anos 50, marcado pelas desilusões do pós-guerra e por toda uma série de mudanças que abrangeram as mais variadas áreas, fazendo-o, eis o que convém sublinhar, do ponto de vista da mulher. A escrita espelha, neste sentido, os anseios e as dúvidas desta face às oportunidades que a sociedade portuguesa de então já lhe oferecia e aos obstáculos com que ainda se deparava, surgindo-nos como uma busca, embora talvez nem sempre consciente, de um espaço próprio em que pudesse expressar-se livremente. Note-se todavia que noutros países, como França e Estados Unidos da América, este processo, para além de se ter iniciado mais cedo, se manifestou com maior intensidade, dando origem a um debate cujo resultado está ainda longe de ser considerado consensual.

1.2. Sobre a autoria feminina

Um estudo como o que irei desenvolver no capítulo seguinte, que se debruçará sobre seis romances portugueses escritos por mulheres, pode contribuir para o debate em torno da problemática da literatura feminina e da literatura feminista. Definir estas noções e traçar uma linha divisória que as distinga tem dado azo a grande polémica, o que faz com que por vezes se sobreponham e sejam aplicados, de forma indiscriminada, a um mesmo universo. Assim, partindo do pressuposto de que não existem conclusões irrefutáveis em relação a este assunto, parece-me importante reflectir acerca destes dois conceitos e tê-los presentes aquando do estudo dos romances, na medida em que a identidade de quem escreve, condicionando com frequência a perspectiva segundo a qual os acontecimentos são representados e a realidade descrita, condiciona igualmente a recepção dos textos.

A noção de literatura feminista encontra-se intimamente relacionada com os estudos feministas, vindo por isso “reclamar uma dimensão política para a luta das mulheres, bem como para a representação do feminino e da diferença sexual *na e através da linguagem*” (Macedo e Amaral, 2005: 27; *italicos originais*). A noção de literatura feminina, em contrapartida, não se tratando daquela que é produzida apenas por mulheres, nem daquela que fala apenas sobre mulheres, ou que se dirige

exclusivamente às mulheres, tem gerado uma maior controvérsia e a título de mero exemplo citam-se as palavras de Lúcia Castello Branco, que não entende “feminina como sinónimo de relativo às mulheres, no sentido que a autoria de textos que revelam esse tipo de escrita só possa ser atribuída às mulheres” (1991: 12). Esta autora tem, no entanto, consciência de que, quando escolhe o adjectivo “feminino” para caracterizar determinado tipo de escrita ou conjunto de textos está a admitir que esses mesmos textos têm em comum uma forma de apreender e de representar a realidade muito ligada ao universo feminino.

A discussão acerca do tipo de contornos que essa ligação pode assumir continua ainda em aberto e implica que se equacionem todos os condicionantes de ordem social e económica que marcaram o percurso da mulher rumo à emancipação, limitando-lhe o campo de acção e influenciando a sua produção artística. Estas são, aliás, questões já abordadas por Virgínia Woolf, no seu famoso ensaio *A Room of One's Own* (1929), onde defende que a falta de independência financeira do sexo feminino constituiu desde sempre um forte entrave para que a sua intervenção no campo da cultura assuma proporções mais significativas¹⁹, como entre nós diz a escritora Manuela Porto:

Realmente, de um problema económico, na aparência ridículo, derivam os outros todos, podem crer. Passámos o tempo a povoar o mundo, executando os trabalhos mais ásperos de companhia com os escravos. Trabalhos úteis seguramente, mas extenuantes, não nos ficando, nem energia, nem tempo, para que o pensamento possa desabrochar. (1947: 20)²⁰

A importância que os estudos de género ganharam, a partir da década de 60 do século passado²¹, enquanto campo de investigação vocacionado para dilucidar representações da estrutura social, nomeadamente os papéis da mulher e as razões de ser da sua atribuição, permite uma tomada de consciência em relação ao grau de

¹⁹ Nesse ensaio, Virgínia Woolf afirma: “A liberdade intelectual depende de situações materiais. A poesia depende da liberdade intelectual. E as mulheres têm sido sempre pobres, não só durante duzentos anos, mas desde o início dos tempos” (2005: 155).

²⁰ Palestra realizada na Sociedade Portuguesa de Belas Artes, a 6 de Janeiro de 1947, no âmbito da Exposição de Livros Escritos por Mulheres, organizada pelo Conselho Nacional de Mulheres Portuguesas (CNMP).

²¹ Segundo Vítor Aguiar e Silva, os estudos de género derivam dos estudos culturais. Com efeito, estes últimos, cujas primeiras manifestações surgiram no final da década de 50, assumiram um carácter mais formal em 1964, com a criação do Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS), na Universidade de Birmingham, e “metamorfosearam-se sem dificuldade, com uma típica táctica ocasionalista, em estudos feministas, em estudos étnicos, em estudos pós-coloniais, comunicacionais, antropológicos, etnográficos, etc” (2010: 125).

subalternização a que o sexo feminino desde sempre tem estado sujeito. Deste modo, as considerações tecidas por Virgínia Woolf mantêm, nos dias de hoje, um significado actual²², na medida em que a questão da liberdade intelectual aí referida continua ainda a colocar-se. Com efeito, esta talvez não tenha sido ainda plenamente alcançada, embora nas sociedades organizadas segundo princípios equitativos a mulher circule já sem entraves no espaço público, desempenhando funções e ocupando cargos que antes lhe estavam vedados. Neste sentido, se, por um lado, a desejada e de facto necessária independência financeira foi em muitos casos conquistada, note-se, por outro, que a outra condição essencial – a existência de um espaço só para si, onde se sinta livre para criar livremente – se tem revelado bem mais difícil de satisfazer, até porque, segundo Béatrice Didier, “il ne s’agit pas seulement d’un espace matériel, condition dependant de l’espace psychique; il s’agit pour la femme-écrivain de parvenir à se réserver un *no man’s land*, une zone de silence, autour d’elle et en elle, qui permette la création” (1999: 13).

De uma forma ou de outra, este é apenas o primeiro de uma série de obstáculos a ultrapassar, já que o acesso das mulheres ao mundo das letras suscita problemas complexos que se prendem com a própria organização da sociedade. Muitas têm, no entanto, conseguido superá-los, como Christine de Pizan²³, a primeira mulher francesa a escrever como profissional, ainda no século XV, e Aphra Behn, em Inglaterra, dois séculos mais tarde, figuras de referência que marcaram a diferença e que abriram caminho para as inúmeras escritoras que, ao longo dos séculos, se lhes seguiriam. Com efeito, sobretudo na sequência de toda uma conjuntura de que fazem parte as lutas das sufragistas, “no século XX, a participação das mulheres na vida cultural conhece um desenvolvimento sem precedentes nas sociedades ocidentais” (Marini, 1995: 351), notando-se o aparecimento de uma crescente produção feminina. A França desempenhou, neste contexto, um papel de grande destaque e “não foi por acaso que aí nasceu a famosa noção de «escrita feminina»” (ibid.: 361). Esta, no centro de acentuada

²² Note-se que estas afirmações foram feitas em 1929, data da primeira publicação de *A Room of One’s Own*, obra que, segundo Maria Irene Santos e Ana Luísa Amaral, constitui “o contributo mais notável para o desenvolvimento de uma teoria literária feminista” (1997: 18). Também Ana Gabriela Macedo afirma ter sido Virginia Woolf quem lançou “as bases da tese da «écriture féminine», tal como seria, meio século volvido, reclamado pela crítica feminista francesa” (2001: 276).

²³ A sua obra, segundo Sara Rodrigues de Sousa, mais do que valorizar o sexo feminino, “contribui para uma revisão do seu estatuto e da sua condição, que passava pela sua integração no espaço discursivo, não só como objecto, mas também como sujeito enunciativo” (2006: 64).

polémica, tem sido alvo da atenção de várias estudiosas e ensaístas cujas reflexões representam um contributo importante para um debate em que não há ainda consenso.

Hélène Cixous constitui, neste âmbito, um nome incontornável, defendendo, no famoso ensaio “Le rire de la Méduse”²⁴, que a mulher precisa de se reencontrar com o seu próprio corpo, de que tem sido desde há muito privada, impedida de dispor dele segundo a sua vontade, pelo poder patriarcal instituído, reencontro esse que lhe permitirá alcançar uma plenitude até então desconhecida. Deverá, em simultâneo, transpor para a escrita o resultado desse processo, ou seja, transpor-se para a escrita, revelando-se em toda a sua complexidade e conquistando o lugar que lhe pertence no mundo:

Il faut que la femme s'écrive: que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture, dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles l'ont été de leurs corps; pour les mêmes raisons, par la même loi, dans le même but mortel. Il faut que la femme se mette au texte – comme au monde et à l'histoire –, de son propre mouvement. (2010: 37)

A mulher deverá, portanto, segundo Hélène Cixous, projectar-se no tecido textual, assim nascendo o polémico conceito *écriture féminine*, em grande medida correspondente à expressão *parler femme*, defendida por Luce Irigaray no conjunto de textos intitulado *Ce Sexe Qui n'en Est Pas Un* (1977). Julia Kristeva demarca-se até certo ponto da perspectiva destas duas autoras, que acreditam numa forma de expressão própria das mulheres, dedicando-se sobretudo ao estudo da linguagem em si. Para ela importa, antes do mais, olhar para o discurso feminino como modo de escapar ao modelo binário de diferença, capaz de nos enclausurar entre os dois pólos opostos do masculino e do feminino, e adoptar uma postura alternativa, pois a verdade é que todos usamos a mesma linguagem, apenas com propósitos diferentes, o que a leva a rejeitar a ideia de que existe uma escrita feminina²⁵.

²⁴ Publicado em França, em 1975, no nº 61 da revista *L'Arc*, consagrado a Simone de Beauvoir, foi recentemente publicado em livro (2010), juntamente com outros ensaios da autora, que vem assim reafirmar as convicções anteriormente expressas.

²⁵ A este respeito, numa entrevista a Françoise van Rossum-Guyon, inicialmente publicada na *Revue des Sciences Humaines* (nº 168, pp. 495-501), afirma o seguinte: “Si l'on s'en tient à la radicalité de l'expérience dite aujourd'hui d'«écriture», c'est-à-dire à une mise en cause radicale et à une reconstitution plus polyvalente que fragile du sens et du sujet parlant dans le langage, rien ne me semble permettre, des publications des femmes passées ou recentes, d'affirmer qu'il existe une écriture féminine” (Rossum-Guyon, 1997: 172).

Cixous, Irigaray e Kristeva “did, after all, write about female creativity, about writing, texts and language” (Moi, 2002: 176), lançando assim as bases para um diálogo em cujos argumentos, contra ou a favor da existência de uma escrita feminina, ecoam ainda os pressupostos apresentados por estas três autoras. O debate ainda não terminou e, mais recentemente, a espanhola Rosa Montero afirmou categoricamente: “Não, não existe uma literatura de mulheres” (2008: 108). No entanto, acrescenta que “as mulheres possuem um pequeno núcleo de vivências específicas pelo facto de serem mulheres, da mesma forma que os homens possuem o seu espaço próprio” (ibid.: 111), o que, segundo ela, faz com que representem o mundo de uma forma muito própria, nomeadamente na criação das personagens tanto femininas como masculinas, pois se os homens sempre nos representaram da forma como nos vêem e não como de facto somos, chegou a vez das mulheres, agora que finalmente conquistaram o seu espaço na literatura, procederem de modo idêntico. Isto significa que, para além de terem a liberdade de se descreverem como realmente são, podem ainda deixar transparecer nos seus textos a imagem que têm do sexo oposto²⁶.

Em Portugal, várias foram as vozes que se ergueram para falar sobre este assunto, algumas já aqui referidas, como a de Isabel Allegro de Magalhães e a de Ana Luísa Amaral, a que se vem juntar, por exemplo, a da escritora Maria Teresa Horta, que, afirmando que a literatura foi desde sempre masculina, identifica a mulher como “ladra da palavra”²⁷, ou seja, aquela que usa o que não lhe pertence, assim se apossando desse objecto roubado, servindo-se para isso de subterfúgios, como o uso de pseudónimos, para entrar num universo que lhe estava vedado. Conseguiu-o, porém, transpondo a sua vivência para a escrita e produzindo textos marcadamente diferentes dos seus pares masculinos, pelo que, de acordo com Maria Teresa Horta, faz todo o sentido equacionar a existência de uma literatura feminina:

Podemos falar numa literatura feminina – o que não é redutor, já que significa apenas diversidade e isso é sempre enriquecedor²⁸ – porque existe

²⁶ Sobre esta questão, Rosa Montero afirma: “Ora bem, chegou a vez das mulheres fazerem o mesmo. Entre todas estamos também a expor as nossas imagens míticas dos homens” (Montero, 2008: 111).

²⁷ Maria Irene Ramalho de Sousa Santos e Ana Luísa Amaral, ao afirmarem que “durante tanto tempo o saber da palavra pareceu ser prerrogativa masculina, a que as mulheres acediam esporadicamente por transgressão ou roubo” (1997: 23), referem-se precisamente a esta mesma questão.

²⁸ De acordo com esta linha de pensamento, Béatrice Didier afirma: “Alors la prise de conscience d’une spécificité n’était plus ressentie comme une limite ou comme une infériorité, mais comme un droit à la différence” (1999: 31).

uma natureza feminina. A escrita das mulheres reflecte a sua condição e, se esta é diferente da dos homens em tudo, terá de sê-lo também na literatura.²⁹

Maria Irene Ramalho de Sousa Santos e Ana Luísa Amaral, no ensaio atrás mencionado, afirmam, seguindo a mesma linha de pensamento de Maria Teresa Horta, “que a experiência concreta dos homens e das mulheres em sociedade tem sido, em termos gerais, muito diferente”, (1997: 2), o que “há-de transparecer na tecitura simbólica da escrita” (id., ibid.). Defendem, no entanto, que, “quando se fala da construção artística deliberada que é a *poesis*, é do nível simbólico que se fala e, por isso, não pode deixar de considerar-se a questão do camaleónico fingimento da máscara poética” (id., ibid.). Manifestam, portanto, a convicção de que o género sexual de quem escreve, ao equacionar-se o processo de produção literária, exige, de facto, uma reflexão atenta e cuidada. Porém, considerando a quase impossibilidade de traçar uma linha que separe com nitidez a identidade real do autor ou autora da sua identidade fictícia ou construída³⁰, torna-se discutível a utilidade de procurar no texto marcas capazes de o identificar enquanto produção de um sujeito quer feminino quer masculino, pois qualquer traço relacionado com esse tipo de diferença dificilmente apresentará objectividade suficiente para ser sistematizado, até porque tudo isso tem implicações, para além de literárias, tanto culturais quanto políticas³¹.

Da mesma forma, Ana Paula Ferreira, no seu ensaio “Discursos femininos, teoria crítica feminista: para uma resposta que não é”, partindo da constatação de que a variante do género é influenciada por outras como raça ou classe social, conclui que não é possível falar de um discurso feminino único e facilmente caracterizável: “A consequência lógica de tal constatação é o argumento de que, afinal, ninguém possui uma voz ou espaço discursivo privilegiado de onde possa falar por todas as mulheres e por todos os seus escritos” (1993: 20). Há vários, isso sim, e reflectir acerca da eventual existência de semelhanças entre todos capazes de os reduzir a um denominador comum é tarefa que não cabe no âmbito deste trabalho.

²⁹ Informações obtidas através de entrevista realizada pessoalmente junto da autora.

³⁰ Daí a diferença, referida por Anna Klobucka, entre sexo do autor e sexo da escrita: “Se o **sexo do/a escritor/a** tem gozado de pouca popularidade enquanto factor na interpretação da obra literária, não é o mesmo o caso do **sexo da escrita**” (1993: 59; negritos originais).

³¹ Neste sentido, afirmam: “Mais importante do que identificar na escrita os estereótipos do que é socialmente considerado ‘feminino’ ou ‘masculino’, seria, a nosso ver, reflectir sobre o fundamento e os processos imaginativos e ideológicos que presidem à construção desse feminino ou masculino no tecido poético” (1997: 3).

Com efeito, defender a existência de uma escrita feminina é trabalho controverso e arriscado, que nem mesmo Isabel Allegro de Magalhães leva a cabo sem reservas³² e que suscitou reacções negativas da parte de algumas autoras ainda antes de este assunto ter o relevo que adquiriu na década de 60 do século XX. Aliás, Irene Lisboa tem sobre isso afirmações que vale a pena lembrar, lançando, em *Solidão: notas do punho de uma mulher*, o seguinte apelo: “Mulheres! Nos tempos que correm, de vós as mais lidadas e as mais ouvidas, a uma tarefa vos devíeis dar: a de derrubar o preconceito de que há uma *arte feminina*, arte de mulheres, diferente da dos homens” (1992: 136; itálico original).

Subsiste, portanto, o debate em torno de uma questão cuja resposta está longe de ser consensual e que se encontra perante uma espécie de impasse, pois a impossibilidade de definir de forma inequívoca o conceito de escrita feminina impõe-se cada vez mais como um obstáculo difícil de contornar. Por isso, se defende que a ruptura com a ordem patriarcal na literatura passa pela “instauração de um novo discurso, um discurso de «mulher», em que «mulher» representa não um sexo, mas uma atitude antifalocêntrica, possível também para os homens” (Girola, 2011: 212). O debate de que aqui se fala deu à literatura de autoria feminina parte da visibilidade de que hoje em dia usufrui, contribuindo para dar voz às mulheres, para além de um protagonismo no mundo das letras que sempre lhes tinha sido negado, o que constitui, aliás, um dos maiores frutos gerados pela discussão que tem vindo a marcar toda esta problemática. Em Portugal, as obras escritas por mulheres, formando um conjunto bem mais vasto do que as histórias da literatura podem levar a pensar, e independentemente da designação que se lhes aplique, conquistaram já o seu espaço no panorama literário nacional. Para que esse território seja cada vez maior, impõe-se a necessidade de aprofundar os estudos nesta área e o trabalho que desenvolvo no capítulo seguinte pretende ser, justamente, um passo nessa direcção.

³² Também Hélène Cixous, embora defenda a existência de um modo de escrever feminino, reconhece a impossibilidade de o definir de forma inequívoca: “Impossible de *définir* une pratique féminine de l’écriture, d’une impossibilité qui se maintiendra car on ne pourra jamais *théoriser* cette pratique, l’enfermer, la coder, ce qui ne signifie pas qu’elle n’existe pas” (2010: 50; itálicos no original). Béatrice Didier refere-se igualmente a esta questão: “S’il ya bien une spécificité de l’écriture féminine, je ne pense pourtant pas que l’on puisse établir une ségrégation absolue entre écriture masculine et écriture féminine” (1999: 6).

CAPÍTULO II

1. O espaço: informações preliminares

Num trabalho desta natureza, direccionado especificamente para o estudo da relação que se desenvolve entre um sujeito e o local em que habita, impõe-se, antes de mais, uma reflexão sobre o conceito de espaço e sobre a influência que exerce na vida do ser humano. Este, com efeito, rege-se por linhas de força que lhe ditam regras de conduta, lhe conferem determinado estatuto, o enquadram numa hierarquia de poderes de ordem territorial. O país em que nascemos, a localidade em que residimos, o próprio bairro dentro dessa localidade, definem-nos, portanto, enquanto indivíduos, condicionando e limitando a nossa actuação.

Neste sentido, a existência de fronteiras, físicas, sociais, culturais, manifesta-se de forma evidente. De facto, não obstante o novo *status quo* da globalização, que permite a livre passagem de informações, pessoas e bens, deparamo-nos com uma vivência comunitária sujeita a padrões organizativos extremamente compartimentados. Isto implica uma divisão da sociedade em áreas restritas e catalogadas, separadas umas das outras por linhas invisíveis mas bem definidas, dificultando o acesso a determinados meios ou a aceitação por parte de grupos mais fechados, nos quais nem sempre se é aceite.

O espaço revela-se, assim, elemento fundamental na construção da vida em sociedade. A época contemporânea “valoriza-o sobremaneira e vemo-lo no pensamento, na linguagem e na própria arte contemporâneos, nunca como agora tão «especializados»” (Gordo, 1995: 20/21). O enquadramento espacial, na verdade, “significa a própria existência” (Jorge, 1993: 26), já que ninguém vive fora dele e até o mais ínfimo movimento necessita de balizas que o situem, constituindo, para os animais e para o homem, condição básica de sobrevivência, na medida em que uns e outro estabelecem com o sítio onde sentem pertencer uma ligação indissolúvel. De facto, os primeiros marcam-no com o corpo e defendem-no com a vida, ao passo que o segundo, guiado pela racionalidade que o caracteriza, reage de outro modo a um apelo que é idêntico, o de pertencer a algum lugar, pois “todo o *dépaysé* é uma pessoa desorientada que perdeu o seu lugar no cosmos” (Gordo, 1995: 21).

O homem procura, na verdade, encontrar resposta para um desejo de protecção e de estabilidade. O espaço pode proporcionar-lhe ambas, quando o abriga dos elementos hostis da natureza ou o rodeia de pontos de referência que lhe são familiares e que

funcionam como uma espécie de concha, forte, resistente, dentro da qual o indivíduo se crê a salvo de eventuais catástrofes e sente que pode controlar a sucessão dos acontecimentos. Deparamo-nos constantemente com percepções e concepções opostas da moldura dentro da qual nos movemos: a que nos agride e a que nos conforta, a que nos repele e a que nos acolhe, a que nos comanda e a que comandamos. Face a esta ambivalência, apercebemo-nos de que a vertente agressiva e castradora do espaço se apresenta quase sempre a par de uma outra mais positiva, que leva o indivíduo a conceber o território “como um prolongamento não só do seu corpo, mas também do seu pensamento” (Morgado, 1998: 244), mundo privado que domina por completo, através de gestos, de acções, de pensamentos.

O espaço revela-se, assim, um conceito bastante complexo, reflectindo-se, pelo seu lugar de destaque nas preocupações da humanidade, nas mais variadas áreas. Para verdadeiramente o compreendermos, importa ter em conta, antes de mais, o carácter real e concreto com que se impõe perante determinado sujeito, que o apreende e o molda de acordo com as suas necessidades, recorrendo a memórias e a pontos de referência sócio-culturais, de modo a poder encará-lo como uma espécie de segunda pele que lhe permite definir-se³³. Importa ainda considerar o facto de que é esse mesmo sujeito quem, ao interagir com o espaço em que se movimenta, cria a própria realidade, localizando-a num período temporal³⁴. Estes dois traços completam-se, dando origem ao trinómio espaço/sujeito/tempo e evidenciando a relação íntima que existe entre as acções de um indivíduo, o momento em que estas se desenrolam e o lugar que as circunscreve.

A evidente inseparabilidade destes três elementos está na origem do conceito de cronótopo, oriundo da área da matemática e aplicado por Bakhtine à dos estudos literários: “Nous appellerons *chronotope*, ce qui se traduit, littéralement, par «temps-espace»” (1978: 237). Partindo da teoria da relatividade formulada por Einstein e utilizada inicialmente no campo da matemática, semelhante designação, quando aplicada à literatura, traduz o conjunto coeso que se forma quando o espaço faz com que o tempo se torne quase visível, quase palpável, adquirindo, em contrapartida, a

³³ A propósito do primeiro traço, António Gordo considera que “o espaço se apresenta ao sujeito cognoscente e imaginante como realidade objectiva, possibilitadora da delimitação entre o «eu» e o «não-eu»” (1995: 20).

³⁴ António Gordo acrescenta, a respeito do segundo traço: “O segundo traço dominante é o correlato do primeiro, encontrado por inversão de perspectiva: é a ideia de que é o sujeito que realiza o real e o inscreve, com ele próprio, no tempo” (id., ibid.).

intensidade própria de tudo o que tem uma história, um passado, uma memória. Um e outro, no entanto, em função de um sujeito.

Este sujeito impõe-se como peça fundamental cuja acção influencia grandemente o espaço. Nele imprime as suas marcas, de facto, alterando-o por meio de uma vivência quotidiana e funcionando, assim, como agente de mudança. No entanto, o ser humano, à medida que transforma os sítios que quotidianamente frequenta, é também alvo de transformação por parte destes, o que implica o estabelecimento de laços fortes e, em alguns casos, indissolúveis, como se verifica em relação a “locais privilegiados, qualitativamente diferentes dos outros: a paisagem natal ou os sítios dos primeiros amores” (Eliade, 1978: 38). Podem ter sido palco de acontecimentos importantes, que marcaram pela positiva, e por isso perdurarão para sempre na memória de quem os viveu. A passagem do tempo alterá-los-á, de modo a torná-los perfeitos e indestrutíveis, ainda que existam dessa forma apenas no plano das ideias. A casa, um outro conceito sobre o qual importa reflectir neste trabalho, é precisamente um desses “locais privilegiados” (id., *ibid.*), onde “uma outra realidade” (id., *ibid.*) se pode revelar, como adiante veremos, pois, tratando-se regra geral do cenário que envolve os momentos-chave de um percurso existencial, ficará sempre ligada a tais momentos, quando recordada, o que lhe confere essa tal “qualidade excepcional” (id., *ibid.*):

Todos esses locais guardam, mesmo para o homem mais francamente não-religioso, uma qualidade excepcional, «única»: são os «lugares sagrados» do seu Universo privado, como se fora em tais sítios que um ser não-religioso tivesse tido a revelação de uma *outra* realidade, diferente daquela de que participa pela sua existência quotidiana. (id., *ibid.*: *itálico original*)

Detenhamo-nos, agora, uma vez que a escrita será a matéria-prima a partir da qual trabalharemos, no papel que o espaço assume na literatura, muito em particular no romance. Constitui uma das mais importantes categorias da narrativa, integrando, desde logo, “os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da acção e à movimentação das personagens” (Reis e Lopes, 2000: 135), ou seja, o chamado espaço físico, constituído por todos os elementos geográficos que o compõem, representativos de um país, de uma localidade ou de uma simples paisagem, ou ainda por traços decorativos, por objectos e por toda a multiplicidade de pormenores que contribui para a criação de ambientes de carácter mais íntimo. Integra também, por outro lado, tanto as “atmosferas sociais como até as psicológicas” (id., *ibid.*), circunscrevendo, então, um

tipo de espaço bem diferente, o social ou psicológico, mais complexo que o anterior, ainda que dependente deste, evidenciado por ele e intimamente ligado às personagens, na medida em que nos transmite o seu mundo interior. O romance teve, desde sempre, a capacidade de configurar um espaço que pode assumir contornos diferentes, do físico ao social, e até individual, ser transmitido de várias formas, ter mais ou menos relevo, ser mais ou menos envolvente, nunca deixando, porém, de desempenhar um papel fundamental e em estreita conexão com outros elementos textuais³⁵.

O espaço, de facto, relaciona-se intimamente com as personagens³⁶, pois é a forma através da qual estas se relacionam com o local em que habitam ou com o meio em que se movimentam que caracteriza, em grande parte, esse mesmo local e esse mesmo meio, o que significa que ele “é representação, construção e projecção cultural, fruto de pressupostos, parte integrante da *visão do mundo*” (Buescu, 1990: 76; itálicos originais). Relaciona-se também com o tempo, porque este, dentro das fronteiras do espaço, retrocederá, quando evocado, imobilizar-se-á, quando aprisionado, e projectar-se-á para o futuro, quando sonhado. Permite, por isso, uma cristalização de momentos, que poderão ser eternos, através dos quais um sujeito leva a cabo um processo de auto-conhecimento, buscando sentidos, interpretações, significados, recorrendo ao passado e à fantasia, espelho, afinal, do presente e da realidade, numa tentativa de melhor os compreender. Isto é possível apenas se suportado por determinado lugar, “centro motor do universo romanesco” (Seixo, 1986: 71), se potenciado pelas múltiplas esquinas e pelos infinitos recantos que o constituem, desempenhando a casa, neste contexto, um papel de inegável importância.

2. A casa: influências e interações

Depois desta breve reflexão acerca do espaço e respectivas implicações nas experiências de vida, atentemos no conceito de casa. Bastante multifacetado, só uma averiguação atenta, capaz de equacionar os elementos que mais o influenciam, desde o

³⁵ Sobre esta relação estreita entre o romance e o espaço, Maria Alzira Seixo afirma: “a vocação do romance foi desde sempre (pelo menos desde os tempos da sua consagração como género) a da remissão para um espaço (individual, social, político-económico, anímico, literário)” (1986: 70).

³⁶ Segundo Maristela Girola, “à importância da personagem na narrativa soma-se a importância, simultânea, do espaço ficcional (mundo do texto) em que ambas as instâncias não são mais de todo «separáveis» numa relação cada vez mais dinâmica, desde o Romantismo, entre sujeito e objecto, entre personagem e espaço (categoria cada vez mais distante da ideia de mero cenário)” (2011: 261).

cenário de fundo aos móveis e objectos que preenchem o interior de qualquer construção, permitirá apreendê-lo na sua totalidade. Encontra-se impregnado, para além disso, de um conjunto de valores, culturais, sociais, estéticos, que irão determinar as diferentes formas e configurações, por vezes inesperadas, que uma habitação pode assumir, assim como o tipo de relação que desenvolve com o indivíduo que na sua geografia se movimenta.

Neste sentido, a casa, quando habitada, ganha vida e movimento. Levada por esse ânimo que vibra no seu interior, transborda das figuras geométricas que a formam, deixando de ser algo inanimado e estático, para se transformar numa entidade dinâmica, capaz de evoluir e de se moldar a quem quer que a povoe. Compreendê-la implica uma reflexão que “não trata do espaço geométrico, mas de um espaço existencial” (Eliade, 1978: 70), onde a passagem do tempo deixa sulcos profundos, estabelecendo laços indestrutíveis, através dos quais “nous nous enracinons, jour par jour, dans un «coin du monde»” (Bachelard, 2008: 24). E da nossa relação com esse lugar brotarão imagens que procuraremos guardar para sempre, protegidas no meio das lembranças de todas as casas em que morámos ou em que desejámos morar.

Para que melhor se compreenda como se criam semelhantes imagens e de que modo é possível fazê-las perdurar no tempo, impõe-se um olhar sobre várias representações da casa, tendo em conta que estabelece com o sujeito que a habita um vínculo de complementaridade, funcionando ambos como o prolongamento um do outro. Neste sentido, deixa de funcionar como simples cenário em que a acção se desenrola para, ao desenvolver uma ligação forte e próxima com os intervenientes nos acontecimentos, assumir um papel activo e muitas vezes determinante. Assim, partindo da afirmação de que “tout espace vraiment habité porte l’essence de la notion de maison” (Bachelard, 2008: 24), debruçar-nos-emos sobre algumas das formas através das quais a casa pode ser construída identitariamente e habitada. São inúmeras, na verdade, e possuem em comum o ambiente de certa forma sagrado que resulta da relação entre o sujeito e o espaço, questão a que já atrás aludi e que se prende com o carácter absolutamente único de certos momentos vividos dentro de uma habitação. Recordá-los implica evocar também o local que os envolve, adquirindo este, ao longo desse processo rememorativo, uma atmosfera plena de significado.

No intuito de ficar a salvo de eventuais profanadores, o ser humano ergue para si mesmo um mundo privado, à imagem e semelhança da realidade que conhece, mas adaptado às suas próprias características. Transporta-o, depois, para dentro das quatro paredes de qualquer casa que habitar, manipulando espaço e tempo, não raro numa tentativa de recuperar o passado. Consegui-lo implica recorrer a vários estímulos sensitivos, aliando às imagens captadas através da visão, o sentido que usamos com maior grau de consciência, que se impõem com uma tal nitidez de contornos que as julgamos inteiras, completas, determinados cheiros ou impressões auditivas, por exemplo, que contribuem grandemente para a percepção global³⁷. Aromas, texturas, sons conjugam-se para dar mais expressividade ao que os olhos abarcam, dando origem a um quadro intenso e complexo. Num primeiro momento, apreendemo-lo de maneira imediata e superficial, o que apenas nos permite contactar com os traços mais evidentes. Com o passar do tempo, estes aprofundam-se, definem-se, ganham maior densidade, em consequência de um convívio diário, de uma interacção quotidiana entre o homem e o lugar por si criado, propiciadora de uma troca de experiências.

A casa transforma-se. Se “nunca foi um espaço fechado e sempre foi permeável”, na opinião do arquitecto José Bragança de Miranda (2005: 167), a verdade é que a introdução de determinados objectos, sobretudo os “de origem técnica, como a rádio, a televisão, o computador” (id., ibid.), intensificaram o contacto com o mundo circundante. Assim, nos dias de hoje, deparamo-nos com universos mais vulneráveis a influências exteriores do que se verificava nos anos 50 e 60, a época dos romances que adiante serão analisados. A casa, no entanto, mantém o tal ambiente sagrado que a torna um local único, assim como a sua natureza privilegiada enquanto criadora e guardiã da intimidade, que permite que entre habitante e habitáculo se desenvolva uma relação de simbiose e de mútua adaptação. Neste processo intervém um conjunto de factores que convém observar com algum pormenor, tais como os diversos tamanhos e formas que uma casa pode assumir, o local em que se situa ou a paisagem que a rodeia, que pode ser, em termos globais, rural ou urbana.

³⁷ Sobre a nossa falta de consciência em relação ao modo como os outros sentidos para além da visão nos ajudam a apreender o ambiente de determinada casa, Rasmussen afirma o seguinte: “Recebemos uma impressão total da coisa para a qual estamos olhando e não prestamos atenção aos vários sentidos que contribuem para essa impressão” (1986: 220).

2.1. Enquadramento

A casa pode ser construída e habitada de várias formas, assumir configurações diferentes, metamorfosear-se ao longo do tempo, sem nunca perder os traços que a sustentam e que a transformam num espaço pleno de símbolos e de significados, de onde se desprende uma força imensa, tal é o poder que exerce sobre quem aí se abriga. Vários são os factores que a condicionam e, num primeiro olhar, aquele de que com maior facilidade nos apercebemos é porventura o cenário envolvente. Este, longe de apresentar uma função meramente acessória, reveste-se de grande importância, condicionando as vivências das diversas figuras que a frequentam e a respectiva relação com o que as rodeia. Tal moldura, que é, afinal, um mundo mais vasto que delimita um outro mais pequeno e mais protegido, localiza, por um lado, geograficamente a acção em textos narrativos, com base numa série de elementos físicos, e indicia, por outro, um ambiente cultural e ideológico, “na medida em que aparece sempre investido de sentido e postula, nessa medida, valores bastante específicos e particulares” (Buescu, 1995: 51). É lícito afirmar, portanto, que as quatro paredes de uma casa encerram sempre um universo íntimo e privado, mantendo-se permeáveis, contudo, a influências da sua periferia, o que significa que o interior e o exterior correspondem a duas realidades em permanente contacto. Cruzam-se através da passagem a que Mircea Eliade chama “limiar” e que constitui “ao mesmo tempo o limite, a baliza que distingue e opõe dois mundos – e o lugar paradoxal onde estes dois mundos comunicam” (1978: 39).

A paisagem exterior contextualiza a casa, podendo ser predominantemente rural ou urbana e, embora estas molduras por vezes coexistam ou se entrecruzem, a verdade é que cada uma delas se encontra associada, regra geral, a realidades diferentes. Deste modo, o campo, a par da vertente dura e cruel de que se reveste por vezes, evoca, não raro, quando harmonioso e tranquilo, o paraíso perdido e eternamente procurado. A cidade, em contrapartida, embora plena de promessas e de oportunidades tentadoras, coloca-nos, muitas vezes, perante um quotidiano agressivo, hostil e solitário. Por isso, ao compararmos as casas construídas directamente sobre a terra, e portanto em maior comunhão com a natureza, com as do meio urbano, as diferenças entre ambos revelam-se significativas e evidentes³⁸.

³⁸ Bachelard coloca precisamente esta questão, defendendo uma resposta afirmativa: “Sent-on maintenant la différence de richesse onirique entre la maison de champagne construite vraiment sur la terre, dans un

Os centros urbanos são procurados, desde há muito e ainda nos dias de hoje, por serem sinónimo de conforto e de oportunidades difíceis de encontrar em meios mais pequenos e menos desenvolvidos. A realidade que oferecem, contudo, é por vezes bem diferente da esperada e o indivíduo, na sua busca por contacto, calor humano, qualquer tipo de relação que o faça sentir menos só, encontra apenas uma cidade fechada sobre si própria, inerte, exangue, crivada de ruas impessoais, onde o seu “olhar vagueia à deriva por superfícies cegas e vazias” (Silva, 2004: 66), pontuada por não-lugares³⁹, locais sem história, sem passado, “espaços que não são eles próprios lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos” (Augé, 2005: 67). Em espaços assim, como as grandes superfícies comerciais, os cais de embarque, os próprios meios de transporte, sem a possibilidade de recorrer ao vínculo da memória, que nos situa face ao passado e ao presente, não nos relacionamos com o próximo, nem com o que nos rodeia, mas apenas com instruções de uso transmitidas de modo impessoal. Sítios desses abundam nos meios urbanos, capazes de levar o ser humano ao isolamento e a uma dolorosa solidão, como se uma barreira invisível o separasse do seu semelhante, com quem não consegue estabelecer uma relação profunda, o que acaba por consumi-lo⁴⁰.

A urbe revela-se, no entanto, um espaço ambivalente, na medida em que, ao mesmo tempo que acolhe quem a procura com um ambiente desolado e hostil, desprovido de pontos de referência ou de contacto humano, proporciona muitas vezes novas experiências, revelando-se até certo ponto libertadora. O indivíduo, portanto, sobretudo se proveniente de um meio com características diferentes das que aí encontra, passa por uma fase de adaptação em que se sente bastante vulnerável a influências exteriores, as quais, mesmo quando inesperadas e agressivas, o levam a vencer determinados medos, a derrubar barreiras e a ultrapassar limites, em suma, a agir e a tomar decisões em que antes não ousava sequer pensar.

enclos, dans son univers, et l'édifice dont quelques cases nous servent de demeure et qui n'est construit que sur le pavé des villes?” (2004: 127).

³⁹ Marc Augé apresenta a seguinte definição de não-lugar: “Se um lugar se pode definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode definir-se como nem como identitário nem como relacional, nem como histórico, definirá um não-lugar” (2005: 67).

⁴⁰ Neste sentido, Lima de Freitas associa a cidade ao mito do Minotauro: “O labirinto é a confusão, é o sítio onde nos perdemos, donde não sabemos sair e, mesmo se soubéssemos, existe um monstro que nos devora, com a voracidade terrível da cidade da qual é difícil escapar” (1999: 252).

A cidade, então, pode ser hostil e até cruel, mas também plena de promessas, contrastando, por isso, com a tranquilidade que o meio rural muitas vezes oferece, assim como com a falta de perspectivas com que aí não raro nos confrontamos. Eis-nos, pois, perante um tipo de paisagem bem diferente do anterior, complementando-o, de alguma forma, embora se lhe oponha muitas vezes, na medida em que tanto a sua vertente apaziguadora quanto a sufocante se revelam sobretudo quando comparadas com o ambiente impessoal da metrópole, quase agressivo, e em simultâneo tão cheio de novidades. Por isso, este cenário exterior à casa, e dada a importância do seu papel, é mais do que mera paisagem, constituindo, na verdade, verdadeiro lugar do humano, pólo centralizador em torno do qual os restantes elementos gravitam⁴¹.

Note-se, em primeiro lugar, a relação estreita que pode estabelecer-se entre os ritmos da natureza e a vivência diária das figuras que aí se movimentam, patente nos traços que as definem, nos hábitos que lhes guiam os gestos, na forma como vivem a experiência temporal e até na visão que têm da morte. Semelhante união nasce da própria localização do espaço habitacional, muitas vezes de tal modo integrado nos elementos campestres que o rodeiam ao ponto de quase se fundir com eles. Cada indivíduo apreende esses mesmos elementos de um modo muito próprio, podendo assimilá-los, ou simplesmente amá-los, numa atitude de contemplação. Por vezes, pelo contrário, rejeita-os, partindo em busca de outra realidade, raramente conseguindo, porém, cortar todos os laços com o que deixou para trás. Isto porque o mundo rural é vasto e multifacetado, composto por realidades miniaturais e atravessado por situações de segurança e perigo, tranquilidade e turbulência, que nos proporcionam experiências e sentimentos diferentes e nos envolvem como uma espécie de teia de que nunca nos conseguimos verdadeiramente libertar.

2.2. Configurações da casa

Idealizada e construída pelo ser humano, a casa transforma-se e evolui, de modo a adaptar-se a necessidades e a exigências em constante mutação. Assim, seja qual for o

⁴¹ Helena Buescu, a propósito da importância do papel da natureza, e referindo-se ao romance rústico francês e português (apontando como exemplos George Sand e Júlio Dinis), faz a seguinte afirmação: “O espaço e, particularmente a natureza deixam de poder ser considerados como meros «cenários» ou «panos-de-fundo» contra os quais se inscreveria a acção, para passarem a explicitar relações predominantemente de ordem metafórica ou metonímica com os sujeitos que neles habitam e com as histórias que neles se cruzam” (1995: 54).

cenário que a envolva, pode assumir diferentes tamanhos e formas, ou ser construída com os mais variados materiais. Será principalmente um espaço de reclusão e de abrigo, proporcionando ao sujeito que a habita um ambiente propício à introspecção. Constitui, deste modo, um espaço privilegiado de intimidade e o grau que esta pode atingir encontra-se estreitamente relacionado com a configuração interior de cada construção, na medida em que um espaço entrecortado por escadas, compartimentos, desníveis, implica que o indivíduo se debruce sobre si próprio com uma atitude distinta daquela que adoptaria num local plano e livre de qualquer tipo de barreira física. Para que melhor se compreenda toda esta dinâmica, um breve olhar sobre o desenho interior da casa e os recantos que a recortam será, decerto, profícuo.

2.2.1. Reentrâncias e recantos

A casa pode ocupar uma extensão maior ou menor e apresentar formas diferentes, que lhe esculpem a fachada, influenciando o modo como a apreende o mero transeunte, a quem é dada apenas a oportunidade de a observar de fora. O interior, paralelamente, recortado por paredes e por escadas, que criam desníveis, escavam reentrâncias, dando origem a recantos, desempenha um papel significativo no que diz respeito aos laços que se criam entre o indivíduo e o espaço habitacional. Deste modo, a par da mansão familiar, frequentemente constituída por mais do que um andar, da clássica vivenda, com um pequeno jardim à volta, ou do andar de um qualquer prédio, encontramos, por exemplo, quartos de hotel, ou seja, todo o tipo de espaços onde, mesmo se impessoais ou exíguos, a vida continua a pulsar e as memórias não perdem a força que as anima.

No que diz respeito à configuração das casas – a sua “anatomia”, digamos – a qual é, naturalmente, condicionada pelas diferentes extensões, a questão afigura-se complexa, na medida em que podem ser constituídas por inúmeros outros espaços mais pequenos “e por isso somos obrigados a descobri-las por partes, percorrendo corredores e caminhos nos quais quase sempre nos perdemos, esquecemos pormenores, desprezamos fachadas, omitimos pisos e não ouvimos as muitas histórias que ficam por revelar” (Morgado, 1998: 2)⁴². Ora, estes corredores e caminhos, sejam reais ou simbólicos, formam recantos, em cujas dobras ecoam vozes do passado e se escondem

⁴² A dissertação de mestrado de Luís Manuel Jorge Morgado, desenvolvida na área da Cultura Arquitectónica Contemporânea, foi proveitosa para o estudo aqui desenvolvido, por reflectir sobre a casa enquanto objecto arquitectónico e também enquanto espaço propiciador de um conjunto diversificado de experiências.

resíduos de tempos idos, fragmentos inertes de existências, que apenas se animam quando um sujeito entra em acção. Não há vida, portanto, nesses nichos, que só se animam no momento em que alguém os procura, quebrando a quietude que aí domina. Nessas alturas, como que se iluminam, dotados de uma centelha súbita, efémera e porventura dependente de quem de súbito aí se aninhe, em busca desse recolhimento que constitui uma paragem no movimento contínuo do rolar dos dias. Podem, por isso, funcionar como refúgios⁴³, pequenas grutas, a salvo do resto do mundo, onde o tempo se detém e o ser humano se abriga.

2.2.2. Móveis e objectos

Os móveis e os objectos que povoam uma casa podem, ainda que com *nuances*, ser também considerados espaços protegidos da realidade exterior. Têm um valor próprio, diferente do dos recantos devido, em primeiro lugar, ao facto de não fazerem parte integrante da casa. Pelo contrário, provenientes do universo situado para além das paredes protectoras de uma habitação, de onde são trazidos por um sujeito que os escolhe, que os distribui de acordo com os seus padrões estéticos e necessidades e que neles projecta memórias e anseios, interagem com o que os rodeia. Neste sentido, guardiões de segredos cuja chama não se extingue mesmo quando quem lá os depositou está ausente, acabam por conter vida própria.

A leitura tanto de textos literários como de textos ensaísticos permite-nos apurar que, em vez de se limitarem a uma redutora função ornamental, os móveis e os objectos se encontram impregnados de uma carga simbólica capaz de transmitir um conhecimento mais completo e profundo acerca de quem os manuseia. Segundo Bachelard, no seu uso manifesta-se uma relação intimista, fácil de conceber, por exemplo, no caso de um móvel com portas ou gavetas e, portanto, capaz de criar um espaço em cujo centro podem aninhar-se segredos⁴⁴. De facto, quando um sujeito se relaciona com determinada peça de forma diferente, a elege entre as demais, a põe em evidência, a integra no seu quotidiano, grava nela alguns dos traços que o definem, parte

⁴³ Neste sentido, Bachelard afirma: “Mais d’abord le coin est un refuge qui nous assure une première valeur de l’être: l’immobilité” (2008: 131).

⁴⁴ Bachelard refere: “Avec le thème des tiroirs, des coffres, des serrures et des armoires, nous allons reprendre contact avec l’insondable réserve des rêveries d’intimité” (2008: 82).

do seu percurso, das suas memórias, que aí permanecem à espera que alguém os desvende⁴⁵.

Através dos móveis, cadeiras em que hipoteticamente várias gerações de uma família se sentaram, cómodas cujas gavetas guardam segredos, e dos objectos, na sua infinita diversidade, a casa espelha a personalidade dos seus habitantes, fazendo a ligação entre dois universos, aquele que nos rodeia mais de perto e um outro, que está lá longe, no passado ou no futuro, ou simplesmente do lado de fora. Eles surgem, deste modo, “como um receptáculo de uma força *exterior* que o diferencia do seu meio e lhe confere *significado* e *valor*” (Eliade, 1984: 18; itálicos originais), superando “a simples relação com a realidade material, assumindo conotações simbólicas” (Girola, 2008: 66). Por um lado, guardam a nossa memória e a nossa identidade, ou de quem lá viveu e neles tocou, constituindo, por isso, vestígios de um outro tempo, onde para sempre ficarão impressas as marcas de quem pela casa passou. Cristalizam, então, determinados momentos e lembranças, que assim se tornam eternos, estabelecendo uma ponte entre passado e presente e tornando possível a passagem de ambos para uma espécie de realidade paralela, onde coexistem com harmonia.

Por outro lado, permitem que o habitante se aproprie da casa. Este, ao colocar no seu interior determinada peça, ao dispô-la de acordo com desejos e necessidades pessoais, ao destinar-lhe esta ou aquela utilização, torna mais seu o espaço que ocupa. De facto, através do conjunto de elementos físicos com que decide povoar o local em que mora, molda-o a si, imprimindo primeiro a sua marca nesses mesmos elementos, para, a partir daí, se deixar influenciar por eles. Quando isso acontece, é como se estes se animassem, adquirissem subitamente uma vontade própria que nos leva por vezes a olhá-los como algo dotado de um qualquer tipo de vida, espécie de criaturas com as quais criamos laços muito fortes⁴⁶.

Por isso, e tendo em conta o carácter protector da casa, a qual, como adiante veremos, põe o indivíduo a salvo não só dos elementos hostis da natureza como também, sobretudo no caso das mulheres, dos limites e regras impostos pela esfera

⁴⁵ A este propósito, notem-se as seguintes palavras de Carlos Vieira de Faria: “Um dos aspectos fulcrais da sociologia do quotidiano consiste em olhar o mundo existencial de cada um de nós, para o apreender em toda a sua diversidade, observando com especial desvelo os objectos que nos rodeiam. Tais objectos falam de si e de cada um de nós, motivo pelo qual o seu conteúdo deve ser analisado e interpretado como texto privilegiado” (2005: 93).

⁴⁶ Note-se a afirmação de Rasmussen a este respeito: “Chegamos ao ponto em que não podemos descrever as nossas impressões de um objeto, sem tratá-lo como uma coisa viva” (1986: 22).

pública, os móveis e os objectos podem desempenhar um papel significativo como meio de conquista da liberdade⁴⁷. O habitante, de modo a apropriar-se da habitação e face ao espaço virgem e pleno de possibilidades que esta muitas vezes lhe oferece, dedica-se à escolha dos diversos móveis e objectos que a irão povoar, tornando-a assim mais sua. Sujeito e casa moldam-se mutuamente, portanto, em grande parte através de todos os elementos que, vindos de vários lugares e tempos, lhe preenchem o interior. Utilizando-os, o habitante projecta no espaço a sua própria imagem, os seus medos, os seus anseios, as suas memórias, criando um ambiente onde o ser e as coisas se relacionam de forma íntima. Vejamos, então, em termos mais minuciosos, de que forma sujeito e casa se relacionam.

2.3. Casa: apropriação subjectiva

O ser humano, vimo-lo já, constrói a casa, servindo-se dos mais diversos materiais, apropria-se dela, depois, habitando-a, também de modos diferentes, e moldando-a a si. Ela, por seu lado, também o influencia porque “construir, representar ou habitar uma casa é um processo recíproco: ao moldarmos o espaço, também nos moldamos” (Alves, 2002: 9). Entre os dois estabelece-se, portanto, uma ligação profunda, que começa a desenvolver-se desde muito cedo, pois a casa é o espaço inicial do indivíduo, aquele que frequenta antes de todos os outros e que por isso para sempre condicionará a sua relação com a realidade e com todos os sítios onde opte por se fixar, daqui resultando uma diversidade de modos de habitar: “Os primeiros lugares que se habitam durante a infância enquadram a visão do mundo inicial, um misto de ordens espaciais, sociais e afectivas” (Morgado, 1998: 53).

Com efeito, segundo o arquitecto João Santa Rita, “o grande encanto do «habitar» está em descobrirmos que não há rigidez ou um único modo de o fazer: talvez não haja tantos quanto as pessoas, mas há certamente tantos quanto as culturas, os grupos e as personagens” (2005: 158). De qualquer forma, a figura central é sempre a figura humana, a partir da qual tudo o resto se desenvolve, já que da sua criatividade, dos seus desejos e expectativas, depende, mais até do que da estrutura de determinado edifício, o

⁴⁷ Luís Morgado defende mesmo que “um dos primeiros aspectos dessa liberdade reside na escolha e selecção dos aspectos e objectos materiais definidores do ambiente doméstico” (1998: 114).

ambiente que aí domina⁴⁸. A casa, neste sentido, para de facto o ser, precisa de um habitante, uma vez que, quando desabitada, independentemente dos móveis e dos objectos que lhe encham o interior, está na verdade vazia, desprovida da centelha que lhe dá vida e dinamismo⁴⁹. O habitante, porém, precisa também de uma casa porque “cada corpo vivo é espaço e tem espaço: produz-se no espaço e também produz espaço” (Silva, 2004: 53). O nosso é a casa, porto de abrigo, ponto de partida e de chegada, testemunha silenciosa do que há de mais íntimo e privado na vida de quem a povoa.

Nos textos literários, as personagens, regra geral, relacionam-se de forma estreita com o ambiente que paira dentro das quatro paredes em que moram, pelo que a casa desempenha um papel significativo no que diz respeito a um desenvolvimento identitário. Contribui para delinear os traços definidores da personalidade de cada um, evidenciando-os, ao proporcionar às várias figuras uma atmosfera onde podem agir livremente e revelar-se, portanto, em toda a sua complexidade. Estas, em contrapartida, independentemente do carácter hostil ou acolhedor do ambiente que as rodeia, transformam-na num local pleno de intimidade, algo semelhante ao de um ninho⁵⁰, a que o indivíduo sempre regressará, tal como o pássaro, por aí se sentir ligado de forma profunda. Constituem, muitas vezes, refúgios absolutos, feitos em parte de imaginação e de memória, na sequência de uma necessidade de protecção. Cabe, no entanto, dizer que tudo o que nos protege do exterior pode impedir-nos de aí aceder, da mesma forma que tudo o que nos mantém a salvo pode também aprisionar-nos.

2.3.1. Casa-refúgio

A casa, grande ou pequena, é sempre um universo em miniatura. Dentro dele, para além dos móveis e objectos, está o habitante, como vimos, cujo corpo corresponde a um universo ainda mais pequeno. Por isso, “em alguns textos, o «eu» não é um elemento do mundo” (Girola, 2008: 39), “mas o mundo, o espaço para os acontecimento interiores” (id., ibid.), havendo como que uma fusão de dois universos miniaturais, casa e corpo. Construí-la equivale a “assumir a criação do «mundo» que se deliberou habitar”

⁴⁸ Luís Morgado refere-se também a esta questão, defendendo que “o habitante, o habitar e a habitação dão sentido à realidade que é a casa, mas o impulso gerador destas relações parece ser de facto o habitante” (1998: 54).

⁴⁹ Deste modo, segundo o arquitecto João Santa Rita, “acaba por ser o próprio habitante que, na procura de uma qualquer identidade, transforma esse espaço vazio na sua casa, através de, entre outras coisas, a sua presença” (2005: 164).

⁵⁰ Bachelard usa a expressão “maison-nid” (2008: 99).

(Eliade, 1978: 54), tornando-a sagrada ao imitar “a obra dos Deuses, a Cosmogonia” (id., ibid.). Habitá-la corresponde a dar vida a essa mesma obra. Assim “não se muda de ânimo leve de morada porque não é fácil abandonar o seu «mundo»” (ibid.: 69), o que significa que esta faz parte de nós, constituindo, portanto, um refúgio por excelência: “O valor da protecção e de abrigo identificado com a casa estabelece-se inicialmente em relação a um exterior climático e ambiental inseguro, mas rapidamente se constitui como oposição também a um exterior social” (Morgado, 1998: 113). Seja qual for a ameaça, natureza ou sociedade, “la maison est un refuge, une retraite, un centre” (Bachelard, 2004: 117), sobretudo a primeira habitação, “parce qu’elle porte témoignage d’une protection plus lointaine” (ibid.: 116).

É neste contexto que a casa pode ser considerada um símbolo feminino, no sentido de mãe, de seio maternal, de segurança. A sua função protectora “assume simbolicamente uma dimensão feminina e maternal” (Faria, 2005: 93), mantendo os habitantes a salvo de todo o tipo de perigos e de agressões que possam advir do mundo exterior, como um corpo de mulher, na medida em que “pode abrigar um filho/habitante, e após o nascimento proporcionar-lhe o alimento e todos os cuidados e aconchegos” (Alves, 2002: 74). Faz lembrar, na verdade, “un grand berceau” (Bachelard, 2008: 26), capaz de embalar o homem e de o pôr a salvo do receio do que o futuro esconde ou até mesmo de um passado difícil de compreender.

Ora, esta natureza protectora permite à casa espelhar melhor as características de quem a habita, o que significa que a casa-refúgio, a que abriga, apresenta um reflexo bem mais nítido da nossa personalidade do que aquela que aprisiona porque, ao sentirmo-nos a salvo dentro dela, fomentamos um ambiente de real intimidade. Neste sentido, a habitação é um universo em miniatura, capaz de nos proporcionar tudo aquilo de que necessitamos, à semelhança do próprio corpo, aliás, pelo que passamos a vivenciar um e outro de formas até certo ponto semelhantes. Em consequência, escudados por estas fortalezas, tornamo-nos capazes de enfrentar o mundo exterior, com todas as vantagens e desvantagens que apresentam, benefícios e dificuldades, aceitação e hostilidade, pois a existência de um local seguro, onde o ser humano sabe que pode abrigar-se e sentir-se em paz, é o impulso de que precisa para se aventurar e ir mais além: “It is necessary to belong to a place for the opening to the world to be possible: in this sense the house/centre (with its traditional *foci* – fireplace, bed, table) represents the

need for being situated, the necessary foothold for an interaction with the environment” (Abranches, 1984: 371).

2.3.2. Casa-prisão

A ambivalência da casa, que a torna detentora do poder de nos tornar livres ou, pelo contrário, de nos aprisionar, é o resultado de um longo processo de transformações sócio-culturais cujas primeiras manifestações remontam à época da sedentarização. Com efeito, no momento em que os homens decidiram fixar-se num lugar, porque “em vez de continuarem a procurar o paraíso terrestre, decidiram construí-lo com as suas próprias mãos” (Dewulf, 2005: 57), e embora decerto inconscientes das implicações que semelhante opção acarretava, estavam, na verdade, a fundar os alicerces da casa que eternamente haveria de abrigá-los. Ela assume, neste contexto, um papel de grande relevância, na medida em que, pensada e erguida para substituir esse “paraíso” nunca encontrado, o sítio perfeito onde se estabelecer, constitui o sinal por excelência da fase de sedentarização.

A metáfora que transforma a casa numa mãe protectora, que nos embala, acarinha e alimenta, tem uma face antagónica, pois o efeito de protecção, se positivo e até necessário, redundava por vezes num isolamento que, se levado ao extremo, “pode representar uma alienação da «persona» relativamente às realidades do mundo” (Faria, 2005: 94). Deste modo, torna-se necessário encontrar um equilíbrio entre a necessidade de refúgio e o desejo de liberdade, pois, quando o espaço que preenche a primeira inviabiliza a satisfação do segundo, a casa ninho, já atrás referida, transforma-se no local que “aqueles que escolheram a Procura, o caminho para o Centro, devem abandonar” (Eliade, 1978: 191). Passa, de facto, a ser um sítio sufocante, totalmente incompatível com o crescimento interior do indivíduo. Veremos, adiante, como se relacionam diferentemente com a casa as personagens dos romances em estudo. Algumas abandonam-na, partem, ao passo que outras, pelo contrário, realizam todo o percurso que as conduz ao auto-conhecimento e lhes permite ultrapassar os seus limites, dentro desse espaço circunscrito, com regras próprias, onde tudo pode assumir novos contornos e até o tempo se furta a um desenrolar convencional.

2.4. A casa e o fluir temporal

Como vimos, a casa é um local privilegiado para o estudo do valor da intimidade e esta encontra-se impregnada de memórias (e do retrocesso que implicam) e de desejos (projectão no futuro), pelo que “toda a reflexão sobre o espaço do romance postula a inclusão de certos elementos temporais” (Buescu, 1995: 51). Sem estes elementos, com efeito, jamais seria possível transmitir as verdadeiras sensações do passado, fazer com que este reviva, trazê-lo de volta para o presente, ou, pelo contrário, traçar planos para o futuro. Assim, cores, sons, odores e outros estímulos sensoriais desprendem-se dos móveis, dos objectos, das próprias paredes, conduzindo quem os absorve para um outro tempo, que não é o antes, nem o agora, nem o depois, mas sim um tempo totalmente novo, resultante da fusão entre o momento em que os acontecimentos tiveram lugar e aquele em que são recordados. Para que isso seja possível, é necessário congelar o tempo, cristalizá-lo, isolar um dos infinitos pontos que o constituem, o que implica espacializá-lo porque “na memória não se consegue visualizar um momento passado sem se reportar ao seu contexto espacial” (Girola, 2008: 44).

O espaço e o tempo desempenham um papel de extrema importância na construção das personagens cujos percursos traçam, muitas vezes, uma linha marcada por avanços e por retrocessos, por desvios, por viagens a um passado recente, e depois a um outro mais remoto. Estamos, nestes casos, perante um fluir temporal que obedece aos caprichos da memória, e é este constante retroceder que permite analisar percursos de vida, reflectir sobre os passos dados, desfazê-los, refazê-los, compreender as consequências e, no fim de todo o processo, talvez pensar num futuro. E importa dizer que “falar de casas é falar do que se faz, do que se des-faz, do que se re-faz, como o tempo cíclico a que tudo pertence entre o instante da origem e o do fim” (Basílio, 2005: 14).

Entre estes dois extremos, estende-se um caminho no qual duas dimensões distintas, a da memória e a do sonho, caminham lado a lado. Como diz Bachelard, “*mémoire et imagination ne se laissent pas dissocier*” (2008: 25), na medida em que trabalham no mesmo sentido, o de um aprofundamento mútuo, conferindo vida e alma ao lugar mais sombrio da terra, ao mais desolado e mais distante de todos os sítios familiares. Aí, os acontecimentos passados, revividos através do acto de recordar e filtrados pelas malhas da fantasia, libertam-se de impurezas e de defeitos, livrando-se de

falhas e de imperfeições. Por isso, “o habitar é constituído por esta bipolaridade, que é precisamente o que a sua essência oculta: a ligação entre dois mundos; material e não material” (Morgado, 1998: 203). Ambos nos proporcionam com que construir uma casa: areia, pedra, tijolo; lembranças, pensamentos, desejos, tudo o que, apesar de invisível e impalpável, ainda que pertencendo ao plano das ideias, permite erguer as mais sólidas paredes. De facto, a vontade de resgatar o passado ou a de planejar o futuro dá à memória e ao sonho um inigualável poder criador, sobre o qual se fala no ponto seguinte.

2.4.1. Memória

As recordações constituem os alicerces de um mundo imaterial. Com elas o ser humano levanta e povoa imponentes construções, transformando o espaço numa “memória viva do homem no tempo, passível de ser analisada e interpretada através de significações e de símbolos” (Costa, 1997: 1). Isto torna-se possível apenas quando um sujeito evoca a realidade de outrora e sobre ela reflecte, dando assim origem a um processo rememorativo que é “o resultado de acontecimentos e experiências passadas, mas também da nossa própria reconstrução” (ibid.: 23). Isto significa que o indivíduo desempenha um papel activo em todo este percurso, pois não se limita a observar o que ficou para trás, como mero espectador, adoptando, pelo contrário, uma atitude interventiva, que o leva a filtrar o passado e a conferir-lhe contornos diferentes.

A casa surge, desta forma, como local privilegiado, na medida em que as lembranças dos factos vividos (inscrites nos quartos e nas salas, nos móveis e nos objectos) têm aí condições para ganhar novo fôlego. A relação da casa com toda esta dinâmica é de tal forma estreita que harmoniza tempos e espaços diferentes, dando unidade às várias partes de um todo: “a reconstrução de uma memória obedece ao mesmo princípio que a construção de um edifício, ou seja, é parcial e fragmentada, obrigando à aglomeração de peças e de vários materiais” (Alves, 2002: 94). A robustez das paredes assim erguidas, então, tanto das que são reais, tangíveis, como das que são feitas de recordações e estão apenas ao alcance de quem as evoca, depende de um trabalho constante, em que a memória funciona como eixo fundamental, “tornando-se num poderoso meio de recuperação afectiva e emocional das experiências pessoais” (id., ibid.). Ao fazê-lo, ao trazer estas últimas de volta para o presente, o ser humano

tem a possibilidade de vencer medos e de derrubar fantasmas, de calar dúvidas e de compreender finalmente o sentido do caminho por que segue⁵¹.

Memória e casa entrelaçam-se, evocando lembranças, criando imagens, trazendo “les trésors des jours anciens” (Bachelard, 2008: 25), provenientes de todas as moradas em que habitámos, para aquela em que nos encontramos num determinado momento, por mais triste e sombria que ela possa ser. Esta, em contrapartida, ganha nova vida, povoa-se de referências apaziguadoramente conhecidas. Quando isso acontece, o espaço e o tempo ganham novos sentidos, trazendo de volta, uma vez que os factos evocados nem sempre se referem a uma época distante, ora memórias ancestrais, ora ecos de um passado recente, a partir de cuja análise conseguimos libertar-nos de um acontecimento traumático ou de uma existência insatisfeita. A memória, todo o acto de recordar, constitui um meio para atingir um fim, um modo de preencher uma lacuna, de procurar o que falta na existência para que esta faça sentido, erguendo, como vimos, casas de várias formas e tamanhos. O sonho, neste sentido, revela-se outra força fundamental, quando se trata de moldar a realidade às nossas necessidades e desejos.

2.4.2. Projecção idealizante

A par da casa relembrada, construída ou povoada de recordações, surge a sonhada, feita de imaginação e de fantasia. Ambas se erguem com as artimanhas da mente e existem apenas num universo improvável, fundindo-se, por vezes transformando-se numa só, na medida em que o que outrora existiu ganha uma nova vida. De facto, vimo-lo já, o passado, quando trazido de volta para o presente, é sempre visto sob uma outra perspectiva, porque passa por dois filtros radicalmente opostos, o da razão e o do sonho, que o tingem com uma tonalidade distinta. E se o primeiro é importante, pois mantém-nos em contacto com a realidade com a face concreta de tudo o que existe, ao segundo cabe um papel não menos significativo. É que o sonho de que aqui falamos, ou seja, uma imaginação desejante, contém uma força insuspeitada, capaz de criar e de destruir. Liberta-nos, assim, física e psicologicamente, sobretudo quando aliado à memória, encontrando também na casa um local privilegiado para se desenvolver.

Daí admitir-se que “os espaços fechados correspondem à procura natural de privacidade, de solidão e de sonho” (Morgado, 1998: 1998: 156), podendo fazer-nos

⁵¹ Maurice Blanchot sugere esta ideia através da seguinte frase: “Le souvenir est la liberté du passé” (1973: 26).

sonhar, bem como ser eles próprios feitos de sonhos. Neste processo, “nous verrons l’imagination construire des «murs» avec des ombres impalpables” (Bachelard, 2008: 24). Essas paredes (“murs”) serão tanto mais sólidas e acolhedoras quanto maior for a nossa necessidade de aí nos refugiarmos, pelo que entre elas e o indivíduo que as cria e que acolhem se estabelece um vínculo indissolúvel. Fortalecem-se mutuamente, numa relação simbiótica a sugerir que o verdadeiro habitar consiste numa espécie de demanda, capaz de proporcionar um conhecimento íntimo e profundo acerca de nós mesmos⁵².

A casa e o sonho encontram-se estreitamente ligados, como vimos. O sonho, sendo “uma espécie de guia atento à vida, que sofre metamorfoses no tempo, nunca podendo por isso esgotar-se com a construção de uma casa ou de uma obra de arquitectura” (Morgado, 1998: 84), transborda de qualquer parede, fronteira ou limite. Constituído, nesta perspectiva, por imaginação e pela memória das várias casas que se habitaram no passado, tem o poder de transformar as imagens do presente em algo intemporal e, por isso, eterno, sem forma ou tamanho definidos⁵³, mas real, capaz de abrigar uma intensidade e uma pureza únicas. É isso que sucede, por exemplo, com a casa natal: escondida algures no passado, ainda que a creiamos perdida, para sempre abandonada, tão fora do nosso alcance, renasce, quando evocada pela memória, e através do sonho podemos reabitá-la. Neste sentido, segundo Bachelard, mais do que uma lembrança, “elle est une maison de rêves” (2004: 110)⁵⁴.

A memória e o pensamento onírico desempenham, portanto, um papel determinante na construção mental e física de uma casa. Assim, refúgio ou prisão, amplo ou miniatural, qualquer espaço verdadeiramente habitado cria e abriga imagens, desejos, sensações, e engloba dentro de si passado, presente e futuro. De facto, sempre que o ser humano recorda e sonha, o que foi outrora renasce e o que está para ser vai ganhando forma, impondo-se num e noutro caso com uma nitidez que eterniza e concretiza. Deste modo, o ambiente que paira entre as quatro paredes de uma

⁵² Nesta linha de pensamento, Luís Morgado afirma o seguinte: “O habitar genuíno, pelo menos como nos é sugerido pela casa onírica, afigura-se inatingível e deve ser encarado mais como uma procura constante” (1998: 84).

⁵³ Segundo Bachelard, “les choses rêvées ne gardent jamais leurs dimensions, elles ne se stabilisent dans aucune dimension” (2004: 20).

⁵⁴ Sobre a forma como a casa natal, quando relembhada, se transforma, mais do que numa memória, numa casa de sonho, Bachelard diz o seguinte: “Cette maison, elle est lointaine, elle est perdue, nous ne l’habitons plus, nous sommes, hélas! sûrs de ne plus jamais l’habiter. Elle est alors plus qu’un souvenir. Elle est une maison de rêves, notre maison onirique” (ibid.: 110).

construção permite a quem nela dia após dia se movimenta, como sucede a determinadas personagens dos romances em estudo, vencer obstáculos, ultrapassar barreiras e deslocar-se até um qualquer tempo ou local, numa viagem interior que leva ao auto-conhecimento e à liberdade.

PARTE II

CAPÍTULO I

1. A *Origem*

1.1. Graça Pina de Moraes

Graça Pina de Moraes nasceu a 17 de Setembro de 1927 e morreu a 8 de Abril de 1992. Formou-se em Medicina, na Universidade do Porto, cidade de que era natural, tendo mais tarde vindo radicar-se em Lisboa. Passou, porém, grande parte da infância em França, período de que guarda poucas recordações⁵⁵. Regressou a Portugal com 7 anos, para frequentar a escola primária de Mesão Frio, à qual se refere no depoimento que entregou a Manuel Poppe aquando de uma entrevista televisiva para um programa que nunca chegou a ser emitido e que este depois publicou em livro: “Como era gélida essa escola onde aliás me sentia feliz entre os garotos e garotas da aldeia” (Poppe, 2001: 139). Passou o resto da infância nesse ambiente rural, o qual se reflecte na sua obra literária, como várias vezes afirma, no mesmo depoimento: “Fiquei no entanto ligada à maravilhosa beleza do vale do Douro que ainda hoje continua a comover-me e que é a paisagem onde decorre o meu romance *A Origem*” (id., ibid.). Frequentou, depois, o liceu do Porto, ficando-lhe das professoras de então “uma respeitosa e mantida admiração.” (ibid.: 140) Foi aliás a de Português, Dona Alice Delgado, quem lhe incutiu a paixão pela literatura. Por isso, o conto com que em 1953 se estreou chamava-se precisamente “Sala de Aula”, publicado, juntamente com um outro, “Os Semi-Deuses”, sob o pseudónimo Bárbara Gomes⁵⁶.

O primeiro romance que escreveu, *Rapariguinha*, não chegou a ser publicado, acabando por se perder. Segundo a própria, “foi talvez deitado ao lixo com papéis velhos” (ibid.: 141), mas leu e escreveu muito, depois disso, “tudo contos e novelas que se perderam em gavetas, em sótãos, papelada velha a quem ninguém ligava importância” (ibid.: 142), até que em 1955 sai o volume de contos *O Pobre de Santiago*, assinado já com o seu nome verdadeiro. Aí, através da própria personagem do pobre de Santiago, protagonista do conto que dá o título ao livro, está já patente o fascínio por figuras incomuns, que mais tarde se intensificará, representativas de uma outra forma de observar e de captar a natureza humana. Esta figura é, sem dúvida, uma criatura invulgar: “Aquele pobre não era como outro qualquer” (Moraes, 2001: 13). A sua

⁵⁵ Num depoimento feito a Manuel Poppe, por altura das filmagens de um documentário que não chegou a ser transmitido sobre a vida e a obra da autora, Graça Pina de Moraes afirma: “Poucas recordações conservo dessa longínqua infância num país estrangeiro” (Poppe, 2001: 138).

⁵⁶ Ambos os textos estão incluídos numa colectânea de contos de vários autores portugueses, publicada em 1953, pela Sociedade de Expansão Cultural, e intitulada *Mosaico*.

natureza excepcional revela-se, antes de mais, no facto de ser proprietário. No entanto, para além deste aspecto prático e material, existe um outro, que ilustra bem como é capaz de retratar a face oculta do homem, presente no amor que a personagem devota à terra estéril que possui, a qual lhe consome o corpo e os dias, obrigando-o a viver na miséria.

A este livro inaugural, que, na opinião do crítico João Pedro de Andrade, nos faz “esperar da autora obra de mais largos voos” (2005: 217), seguiu-se *A Origem*, o seu primeiro romance, de que adiante tratarei e a que a autora se refere da seguinte forma: “O romance que me deu mais prazer a escrever foi *A Origem*. Passava noites acordada, encadeando ideias. Sentia-me uma iluminada. Contava a História da minha própria família absolutamente deformada pela imaginação” (Poppe, 2001: 144). Onze anos mais tarde, novo romance, *Jerónimo e Eulália* (1969), valeu-lhe o Prémio Ricardo Malheiros da Academia de Ciências e o Grande Prémio Nacional de Novelística. A propósito deste, afirma: “Depois disso escrevi *Jerónimo e Eulália*, romance que foi realizado sem o êxtase d’*A Origem* mas onde me sinto completamente realizada.” (ibid.: 146) Em ambos nos deparamos, de novo, com personagens estranhamente invulgares, detentoras de características que roçam o sobrenatural, como a própria Eulália, cujo nome surge logo no título da obra, ou apenas marcadas por uma lucidez extrema, que se transforma no desencanto com que Jerónimo olha para o que o rodeia. Ambas as figuras, porém, apesar das diferenças que as afastam, se debatem com solidão idêntica, afastadas do resto do mundo por um abismo de incompreensão.

Entre estes dois romances, ficou a peça de teatro *O Medo* (1964) e o livro de contos *Na Luz do Fim* (1961), onde está incluído o texto “Cristina”, mais tarde publicado numa antologia brasileira dos melhores contos portugueses⁵⁷. No entanto, apesar de se ter iniciado nas letras com os já referidos dois contos e de se ter despedido também com este género literário⁵⁸, foi talvez no romance que mais se destacou. Deixou-nos apenas os dois acima referidos, que repousam actualmente num imerecido limbo de esquecimento. Resgatá-los daí é dar nova voz a uma autora cuja obra nos leva

⁵⁷ Não me é possível indicar a referência bibliográfica completa desta antologia pois, tendo tido conhecimento da sua existência através das seguintes palavras da autora – “Esse conto «Cristina» foi publicado no Brasil numa antologia dos melhores contos portugueses” (Poppe, 2001: 144) –, não encontrei qualquer outra informação.

⁵⁸ O seu último livro, *A Mulher do Chapéu de Palha* (2000), publicado já postumamente, aquando da reedição dos seus antigos volumes pela Antígona, é constituído por um único conto.

a reflectir sobre a própria existência humana, no que esta tem de transcendente e misterioso. Em *A Origem*, de facto, através das várias personagens que nas suas páginas se movimentam e do espaço em que habitam, eixo central e elemento unificador⁵⁹, somos transportados para uma realidade à margem do mundo como o conhecemos, regida mais por crenças, por sentimentos e pela força que flui do centro da terra do que pelas regras a que normalmente obedecemos.

1.2. Casa cósmica

A Origem, de Graça Pina de Moraes, é, talvez, de entre os seis romances em estudo, aquele em que a casa desempenha um papel de maior relevo, relacionando-se de forma mais estreita com as personagens. Na verdade, a ligação entre estas e o local em que habitam é tão íntima e profunda que nos dá uma nova e inesperada visão do conceito de habitar. Obriga-nos, na verdade, a reflectir sobre este e a observá-lo de ângulos inesperados, o que não causará grande espanto se tivermos em consideração o facto de se tratar de um espaço que se caracteriza pela sua natureza multifacetada e permeável ao conjunto de aspectos que o rodeiam e influenciam. Varia, por isso, de acordo com estes, aí se reflectindo também. O mais importante será decerto quem no seu interior se movimenta e, neste primeiro romance da autora, a simbiose entre habitante e habitáculo surge-nos bem evidente. De facto, as personagens, da mesma forma que imprimem as suas marcas na casa, atravessam toda uma existência fortemente condicionada por esta, cuja presença constante se faz sentir ao longo de toda a obra, até nos momentos em que não ocupa o primeiro plano da acção, funcionando como eixo em redor do qual tudo gravita.

Na primeira parte do romance, intitulada precisamente “A Casa”, esta é descrita de modo a erguer-se perante o leitor como bem mais do que mero cenário de fundo ou simples espaço onde as personagens se movimentam. O seu interior é constituído por múltiplas divisões e desníveis, que criam os recantos a que se refere Bachelard: “Dans les petits coins nous retrouvons l’ombre, le repos, la paix, le rejeunissement” (2004: 140). Trata-se, na verdade, de pequenas casas dentro de uma outra maior, grutas a salvo

⁵⁹ A este propósito, Fátima Maldonado, na sua introdução à 2ª edição de *A Origem* publicada pela Antígona, afirma: “Privilegia tudo o que não tem imediata evidência. Coisas não quantificáveis, como o espírito da terra ou a respiração das casas ou os ajustes com a morte” (1991: 250).

do resto do mundo, onde o tempo se detém, as personagens se abrigam e o passado encontra reentrâncias em que se esconder, aí permanecendo eternamente:

Por dentro, a Casa tinha uma configuração estranha: salas, ora pequenas ora grandes, sem qualquer utilidade; curtos lances de escadas escuras e imprevistas, ligando uns aposentos aos outros, pois embora a habitação tivesse um único andar o seu piso era ondulante e não estava todo ao mesmo nível; varandas envidraçadas formadas por janelas de guilhotina de caixilhos irregulares com a pintura já gasta, alpendres que davam sobre o terreiro. (*O*: 34)

Com efeito, nesta casa, cuja menção no texto nos surge quase sempre grafada com maiúscula, o que a personifica e contribui para a transformar numa figura com poder suficiente para controlar a vida dos que a cuidam e mantêm, o passado reveste-se de uma tal importância que se sobrepõe mesmo ao presente, misturando-se-lhe, por vezes, até já não ser possível distinguir um do outro, o que leva João Pedro de Andrade a afirmar: “o passado é relatado como explicação do presente, mas ele próprio se torna presente.” (2005: 218) Ora, um grande representante deste tempo pretérito é o avô Leonardo, na medida em que, mesmo após a morte, as suas marcas permanecem, pairando na atmosfera até certo ponto fantasmagórica da casa, o que contribui para dar a este espaço um aspecto irreal de que se desprende uma estranha harmonia.

Por fora, a casa apresenta traços tão singulares e inesperados quanto os que encontramos no interior. É comparada a um navio naufragado, envolto, não pelo mar ou por qualquer outro meio aquático, mas pela natureza rural, os campos cultivados, as árvores, a paisagem agreste e ainda assim apaziguadora, capaz de gerar uma força vital que tudo domina. É esta que a mantém no isolamento que a caracteriza, contribuindo para a enquadrar de forma harmoniosa e plena na moldura envolvente, até se fundir nesta e ambos formarem um todo coeso:

A Casa era imensa. Sem estilo algum espalhava pelo terreno os seus braços, numa desordem estática; por vezes o terreno subia acima do piso da casa, como se, com o decorrer dos anos, esta se fosse afundando. Esse pormenor dava-lhe um aspecto de navio encalhado. (*O*: 33)

Esta comparação, oferecendo ao leitor uma imagem sugestiva e intensa, ajuda a situar a habitação numa espécie de limbo, universo à margem do espaço e do tempo, onde a vida, obedecendo a desígnios tão para além do alcance humano quanto os que

regem as marés, se manifesta de forma diferente da que pulsa no exterior, alimentando-se de uma energia oriunda das profundezas da terra. Ajuda ainda a transmitir uma ideia de isolamento e de paragem, de movimento indeterminadamente suspenso, que o adjetivo “estática” acentua, como que aprisionado, à espera de algo capaz de o libertar. Este navio, porém, não se encontra abandonado e as figuras lá dentro sentem-se livres nesse mundo que só a elas pertence.

A casa é também comparada a uma aranha expectante – “A Casa dormia, estendendo pelo terreno os seus braços, e tinha, naquela luz sem realidade, a aparência de uma imensa aranha, quieta mas expectante” (ibid.: 58) –, o que sublinha a sugestão de paragem e de espera, conferindo-lhe, em simultâneo, certa agressividade, proveniente talvez de uma atitude defensiva, que é agora lícito ostentar, uma vez que, ao contrário do navio, a aranha é um ser animado e com características predadoras. Para além disso, os seus inúmeros braços, como os tentáculos de um polvo, invadem o território ao redor, dominando-o e protegendo-o da aproximação de eventuais elementos estranhos.

Esta curiosa configuração do edifício, em sintonia com os recantos que lhe desenham o interior, constituído por uma profusão de divisões e lances de escada ligados entre si sem qualquer lógica aparente, aponta para um estado de caos, sugerido desde logo pela palavra “desordem” (ibid.: 33) e que a referência às salas de diversos tamanhos “sem qualquer utilidade” (ibid.: 34), ao “piso ondulante” (id., ibid.) e aos “caixilhos irregulares de pintura já gasta” (id., ibid.), vem intensificar. Este caos, porém, é apenas superficial porque daí, à semelhança aliás do que acontece na própria natureza, nasce uma inesperada harmonia. Estamos assim perante uma casa cósmica, aquela que, para além de brotar do cosmos sem intervenção humana, se observada de uma perspectiva metafórica, constitui em si mesma um cosmos em miniatura, na medida em que reconstrói, imitando-o, o outro maior que a gerou. Neste sentido, segundo Mircea Eliade⁶⁰, recria o universo, formando-se como este a partir de uma massa gigantesca em constante movimento e transformando-se para aqueles que a habitam no seu mundo privado.

Inserida num meio rural e afastada de qualquer vestígio de civilização – “A casa ficava isolada, no meio do vale, sobre uma elevação de terreno e por isso lhe tinham

⁶⁰ Já foi referida no primeiro capítulo a preocupação do homem em situar a sua habitação “no Centro do Mundo, reproduzindo, à escala microcósmica, o Universo” (Eliade, 1978: 56), o que a transformará num mundo em miniatura, que imita o outro maior e que, dotado de regras próprias, dá às personagens a possibilidade de se sentirem em comunhão com o cosmos, como aliás se verifica neste romance.

posto o nome de Outeiro. Não havia outras casas em redor a não ser a dos caseiros.” (ibid.: 33) –, encontra-se intimamente ligada aos elementos da natureza geradores de vida, o que lhe confere parte da sua cosmicidade⁶¹, e às figuras que no seu interior se movimentam porque, para estas, naquele espaço isolado, tão fechado sobre si próprio quanto uma concha, reside a origem, a que o título do romance alude, de tudo o que conhecem e portanto da própria existência. Foram elas, aliás, independentemente de quem fisicamente a ergueu, que a construíram, quando a idealizaram e moldaram a si próprios. Sempre que isso se verifica, como neste romance acontece, ao longo de mais do que uma geração, as marcas deixadas são ainda mais profundas e os elos que unem os habitantes ao habitáculo ainda mais sólidos, os quais terão de surgir forçosamente no plural por se tratar de um processo colectivo, que implica uma acção conjunta e continuada no tempo e no espaço. Cria-se, assim, um laço indestrutível entre estes dois intervenientes no processo de habitar, que procurarei esclarecer no ponto seguinte.

1.3. Casa e habitantes: estabelecimento recíproco de identidade

A casa e as personagens encontram-se estreitamente unidas. Na verdade, a primeira não é apenas um espaço que influencia aqueles que a habitam, na medida em que estes constituem um elemento definidor desse mesmo espaço, configurando-se reciprocamente. Neste sentido, tem toda a pertinência que a primeira secção do romance, para além de dar conta da imensidão da casa, formada por uma profusão de divisões ligadas entre si de forma a criar desníveis e recantos, nos apresente também a caracterização das figuras que a povoam.

Assim, e seguindo uma ordem cronológica, temos, em primeiro lugar, Leonardo, o fundador da casa, e a mulher, Maria da Anunciação. Ele, devido à sua personalidade humilde e vincada, capaz de deixar marcas “mesmo naqueles que nem sequer o tinham conhecido” (ibid.: 12), não se extingue totalmente com a morte: “A presença do avô Leonardo continuava a sentir-se mesmo depois de morto, como a de todas as pessoas que transportam em si uma força oculta” (id., ibid.). Tal força, advinda decerto de uma generosidade sem limites e da bondade no seu estado mais puro – “O avô Leonardo amava os bichos, as crianças e os homens... Acima de tudo, talvez a Terra... talvez

⁶¹ Bachelard aborda esta questão, referindo que a natureza confere à casa uma cosmicidade que não se encontra nos meios urbanos: “Au manque des valeurs intimes de verticalité, il faut adjoindre la manque de cosmicité de la maison des grandes villes” (2008: 42).

Deus. Confundia as duas coisas.” (id., *ibid.*) –, paira ainda dentro daquelas paredes, definindo-as, moldando-as, numa simbiose plena, assim como nas atitudes de toda a sua descendência.

Maria da Anunciação, em contrapartida, embora tenha deixado atrás de si um vazio imenso, tinha uma presença bem menos marcante. Caracterizam-na traços diferentes – “Aquela mulher, que, aliás, era honesta e boa, embora de uma bondade parcelar, sem a grandeza da do marido, e um pouco pretensiosa, não nas atitudes mas na maneira de pensar, tinha uma interioridade muito diminuta.” (*ibid.*: 15) –, que a tornam menos capaz de suscitar a admiração dos outros. Para além disso, nunca se adapta ao ambiente que a rodeia, permanecendo uma eterna estranha entre os seus. Pouco mais é, na verdade, do que uma espectadora da existência dos filhos, Moisés, Constança, Maria da Soledad e Maria Clara, que, embora apresentem personalidades distintas, formam um todo coeso, unido por uma força oculta comum, de que a mãe não faz parte. Deu-lhes a vida, mas não consegue partilhá-la com eles:

Maria da Anunciação sabia que se percebiam uns aos outros nas trocas de olhares, por gestos de assentimento e por uma infinidade de pequenos pormenores a que só eles achavam sentido: uma corrente sombria e soturna unia-os. (*ibid.*: 40)

Esta corrente, herança de Leonardo, corre desde as profundezas da terra, massa disforme em perpétua ebulição, até aos alicerces da casa. Criou-a e alimenta-a, assim como ao próprio universo, transformando-a num microcosmos onde múltiplas energias telúricas se cruzam entre si, num movimento infinito que Maria da Anunciação observa esmagada pela incompreensão e pelo medo. Ela era, de facto, “a mais evoluída, a única que tinha uma ideia vaga do que se passava no mundo” (*ibid.*: 71), e a consciência do abismo que separa o universo da casa do exterior assusta-a, transformando-se, a certa altura, num fardo demasiado pesado para transportar sozinha⁶².

Também Ana Joaquina observa, com uma mistura de devoção e de posse, o que explica o ódio pela patroa, dona por direito do que considerava pertencer-lhe: a casa e respectivos habitantes. Vê-os como um todo indivisível, ao qual se sente ligada por um vínculo sólido e duradouro. Sentindo-se inferior, por um lado, dada a situação de

⁶² Maria da Anunciação confessa mesmo o seu medo: “– Tive sempre medo, desde que aqui estou!... Este casarão!... Este silêncio! Esta ausência de calor humano!... E cada um fechado dentro de si mesmo, cada um obcecado por coisas que não entendo!... Não posso! Não posso!” (*O*: 72).

serviçal, mas detentora do controlo, por outro, fruto de uma vigilância constante que lhe permite conhecer os hábitos e os passos de cada um, apercebe-se de algo que talvez escape aos restantes acerca do universo isolado em que se movem:

Sentia a estranheza das pessoas que a rodeavam, sentia mesmo a sua própria e como estava entranhada naquele ambiente desumano. Sentia mais: que naquela Casa, aparentemente serena, uma torrente tumultuosa rugia, rugia em cada canto, em cada gesto, em cada palavra. (ibid.: 102)

A criada, que “era um objecto da casa, estava presa àquelas paredes” (ibid.: 21), possui um conhecimento feito de sensações, mas sabe que, sob a superfície plana do quotidiano, se agita um mar revolto, certamente o mesmo em que o navio encalhou. Aí, entrecruzam-se ódios e paixões, sentimentos extremos, pois outros aqueles seres não conhecem, mas isentos da complexidade que o raciocínio lógico do mundo exterior tende a impor-lhes. Isto porque estamos perante personagens primordiais, nascidas dessa torrente que rug e criadas numa casa onde as regras que imperam para além das fronteiras que jamais pensaram atravessar não encontram qualquer eco.

Há realidades, de facto, que não podem ser entendidas através de um pensamento lógico. Subsistem sempre, num espaço tão caótico quanto este, e no entanto sujeito à ordem imperceptível que está na origem da vida, questões sem resposta, o que se torna aliás evidente se atentarmos nas seguintes interrogações: “O que era o Bem, o que era o Mal? Onde estava a Beleza ou a Fealdade?” (ibid.: 124) Daí a importância das sensações como forma de apreender o universo da casa e até a natureza de algumas personagens, como a de Maria Clara, a que se encontra em maior sintonia com todo este ambiente, como adiante veremos.

Ana Joaquina amava todas as filhas da casa, obedecendo a um qualquer instinto, espécie de necessidade, e não devido a um sentido de justiça, o qual lhe era de todo desconhecido. Amava Maria da Soledad, a menina que nunca cresceu, pelo menos mentalmente. Amava Constança, a mais sensata das três irmãs, “a mais generosa e a mais parecida com o pai” (ibid.: 97), pelo que, embora a sua presença não enchesse a casa como a dele fazia, mesmo quando se encontrava fisicamente ausente, desempenha aí um papel fundamental, fazendo a ligação entre o mundo da casa e os assuntos práticos da existência.

Amava ainda Moisés, o único filho varão de Leonardo e de Maria da Anunciação, o qual, depois da morte do pai, foi durante algum tempo o único representante do sexo masculino na casa. Manifestou desde cedo uma face destruidora e maldosa, acabando por se transformar num homem egoísta e cruel, de porte gigantesco e rosto desfigurado por uma tentativa falhada de suicídio. No entanto, o que acima de tudo o caracteriza é o amor pela irmã Maria Clara, que dita cada um dos seus passos: “Moisés apaixonara-se por Maria Clara e essa paixão acompanhá-lo-ia até ao fim dos seus dias.” (ibid.: 29)

Semelhante paixão, aparentemente incestuosa, não pode ser julgada à luz de uma perspectiva moralista de bem e de mal, na medida em que na casa se vive à margem desses dois conceitos. Pode, isso sim, ser vista como uma maldição: “Era a sina daquela raça, destinada a extinguir-se: só poderem gostar dos do seu sangue.” (ibid.: 28) Isto deve-se ao facto de estas figuras se expressarem através de uma pureza de emoções que não encontram em estranhos, amando e odiando intensamente, sem limites ou barreiras.

Assim, “a paixão deles era nua, primária e gigantesca” (id., ibid.), assim como o ódio: “Poucos são os seres humanos que experimentaram o verdadeiro ódio; podem ser maus, torpes, mesquinhos mas a maioria não sentiu nunca uma ânsia de crueldade autêntica, isenta de remorsos, de mal estar e de repugnância por si mesmo.” (ibid.: 101) Tal é o sentimento que Ana Joaquina nutre pela patroa, Maria da Anunciação, e por Andorinha, de que adiante falaremos, ambas permeáveis ao poder do rio inesgotável que percorre o interior da terra desde o início dos tempos, à procura de uma brecha por onde possa evadir-se. Ora, a casa corresponde precisamente a uma dessas aberturas e os seus habitantes ao fruto da erupção que aí tem lugar.

Maria Clara, não sendo a personagem principal, ocupa um lugar de indubitável relevo. Reflexo do limbo em que vive, fronteira entre as profundezas insondáveis e o mundo como o conhecemos, destaca-se da grande maioria das figuras suas contemporâneas, criadas por esta e por outras escritoras. Destaca-se também de todas as que no romance a rodeiam, pois, embora se movam no mesmo espaço, a força telúrica que as envolve a todas afecta-as com menos intensidade. Neste sentido, e como “o que havia nela de mistério extra-terreno, sentia-se, não se podia explicar” (ibid.: 63), sem mesmo tentarem compreendê-la, sucumbem ao seu fascínio avassalador:

Aos dezasseis anos Maria Clara parecia psicologicamente, ao observador superficial, uma rapariga como tantas outras, só um pouco mais silenciosa,

comedida e com um equilíbrio senhoril precoce numa adolescente. Mas que lonjura, que distância do mundo havia nos olhos dela! Todos os seres que rodeavam Maria Clara lhe obedeciam cegamente. (ibid.: 62)

Maria Clara marca a diferença ainda por dividir o protagonismo com as restantes personagens, na medida em que, como vimos, um dos traços definidores da literatura portuguesa de autoria feminina dos anos 50 é precisamente a existência de uma figura de mulher que domina por completo a acção, ao ponto de com ela se fundir. Aqui, pelo contrário, esse protagonismo reparte-se e, não obstante, a presença de Maria Clara sobressai. Dir-se-ia exercer sobre o leitor o mesmo tipo de fascínio que derrama sobre todos os que a rodeiam, dos que com ela convivem diariamente aos outros, como o médico ou o padre, com quem apenas se cruza.

Deste modo, Constança pode ser a mais parecida com o pai e a que, por isso, mantém tudo em funcionamento, mas Maria Clara é a alma da casa, como antes Leonardo o fora. Isso justifica o facto de, na primeira parte do romance, nos depararmos com trechos descritivos referentes tanto ao espaço habitacional como a Maria Clara, mais abundantes em relação a esta personagem do que a qualquer outra. Ela surge-nos, assim, ainda menina e já então com uns olhos que “brilhavam rasgados e fascinantes exercendo sobre todos aqueles que os fixavam uma atracção magnética.” (ibid.: 27) Vemo-la crescer e, à medida que isso acontece, essa atracção magnética aumenta, até ser suficientemente grande para ocupar toda a casa:

Em todas as recordações da adolescência de João domina a figura da tia Maria Clara, estendida na sua cadeira na varanda sobre o vale: não tem o ar de uma mulher doente ou sequer preguiçosa; completa a harmonia da paisagem, a harmonia da vida na velha Casa. (ibid.: 62)

Assim, embora cada habitante desempenhe um papel importante e fundamental, é Maria Clara quem mantém o equilíbrio do espaço em que todos habitam. É nela que as forças telúricas que dominam toda a casa se manifestam com maior intensidade, dando-lhe inclusive o dom da clarividência que a faz prever a morte da mãe e a sua própria, respondendo, quando a irmã lhe pergunta quem lhe dá tais informações: “Ninguém, vem de mim mesma.” (ibid.: 67) Por isso, marca de forma determinante as memórias do sobrinho que, ao olhar para trás, não consegue separar a casa onde nasceu, cresceu e mais tarde abandonou, da figura da tia. Para ele, são um todo indivisível, prolongando-

se uma na outra, e daí advém a serenidade por que se deixa tomar sempre que evoca esses tempos, aliás acentuada pela repetição da palavra “harmonia”.

Esta, porém, como tudo ali, esconde uma face sombria, pois “na Casa pairava uma violência contida, pronta a rebentar” (ibid.: 104), fruto do confronto constante entre os opostos, que as sucessivas referências à doença de Maria Clara, a que aliás acaba por sucumbir, sugerem desde logo. Com efeito, a vida e a morte, o amor e o ódio são sentidos com a mesma intensidade, quase se fundindo, por não se encontrarem sujeitos ao filtro do raciocínio lógico que cataloga conceitos, o que os mantém puros, simples, mas perigosos porque extremos e intensos, tão inflamáveis quanto o rio de lava que alimenta aquele lugar diferente de todos os outros.

De facto, isolado de qualquer vestígio de civilização e até do cenário rural onde se situa, dominado pelas forças do interior da terra, constitui, pelo menos para os seus habitantes, um mundo autónomo, com a capacidade de se bastar a si próprio. No interior daquelas paredes, as personagens encontram, portanto, tudo aquilo de que necessitam para se alimentarem física e psicologicamente, pelo que a casa funciona como a mãe que sustenta e que protege os seus, estando o isolamento em que neste caso os mantém longe de implicar a clausura que por vezes advém deste tipo de situações, excepto para Maria da Anunciação: “Era bem um navio encalhado, aquela casa, onde a solidão vivia na alma dos seus habitantes: vivia como um estado natural e querido em Leonardo e seus filhos, como um jugo pesado em Maria da Anunciação.” (ibid.: 34)

A comparação entre a casa e um navio naufragado transforma-se, aqui, em metáfora, o que vem sublinhar a ideia de que esta casa constitui um mundo à parte, isolado do exterior, regido por regras próprias e até por um fluir temporal diferente. E esta ruptura é total, como se estivéssemos perante duas dimensões paralelas, próximas ou mesmo contíguas, mas que raramente se cruzam. Esporadicamente, porém, erguem-se pontes entre estas duas realidades distantes uma da outra, permitindo-lhes comunicarem entre si, como a ida de Moisés para a guerra, que impede que um acontecimento de importância mundial seja completamente ignorado pelas pessoas da casa, passando, assim, a dizer-lhes directamente respeito, a interferir nas suas vidas, nos seus pensamentos, a alterar, em suma, o ritmo por que se guiavam.

De facto, no início, a guerra é algo que acontece numa realidade, para além de geograficamente distante, de que nem reconhecem a existência: “A guerra começava,

mas tão longe da Casa que não tinha significado para os seus habitantes” (ibid.: 70). Dir-se-ia que uma barreira intransponível separava o universo fechado e dotado de leis próprias constituído pela casa e respectivos habitantes de tudo o que lhe é exterior: “Como estava longe daqueles seres a mentalidade ansiosa do mundo civilizado!” (ibid.: 70). O advérbio “longe”, presente em ambos os excertos, acentua essa distância, que é bem mais do que física. Esbate-se, porém, em raras ocasiões, como a notícia do alistamento do jovem, que constitui “uma ameaça sobre a Casa” (ibid.: 74), capaz, por si só, e independentemente das consequências que daí possam advir, de perturbar a paz do quotidiano.

Moisés já antes estabelecera, sem que isso constituísse motivo de espanto ou de preocupação, um elo de ligação entre o universo privado da casa e o outro, mais vasto, quando, ao contrário das irmãs, que “ficaram em casa, segundo o costume da época” (ibid.: 36), vai estudar para fora, como mais tarde o filho João. Este pode ser considerado o protagonista do romance, pois se a importância das personagens se divide pelos vários habitantes da casa, sendo estes quem, no seu conjunto, desempenham o papel principal, a verdade é que o narrador, adoptando sempre um discurso na terceira pessoa, se centra com frequência na perspectiva desta figura, como quando se refere a Leonardo como avô Leonardo: “A casa fora comprada pelo avô Leonardo” (ibid.: 11).

Para além disso, segundo João Pedro de Andrade, “toda a narrativa se desenvolve em função de João, mesmo antes do seu nascimento” (2005: 219). Este, fruto de uma ligação fortuita entre Moisés e Andorinha, uma menina que Constança acolhe durante a ausência do irmão e que fica a viver com eles, morrendo pouco após o nascimento do filho, virá introduzir alterações significativas em toda a dinâmica da casa, como adiante veremos. Vem, de certo modo, preencher o vazio deixado pelo avô, como se as duas personagens se completassem, continuando-se uma na outra, assim se compreendendo que a presença de João se faça sentir mesmo antes de nascer, da mesma forma que a de Leonardo não desaparece com a morte.

1.4. Nascimento e morte

Na sequência da gravidez de Andorinha, Maria Clara expulsa o irmão e ele obedece-lhe, submisso, não por sentir remorsos em relação ao que fizera, mas “porque tudo o que ela fizesse seria sempre para Moisés uma lei, a única que conhecia” (*O*: 119).

E é então que a casa acaba por ser habitada exclusivamente por mulheres, pelo menos até ao nascimento de João. Na verdade, mesmo depois disso, “a alma feminina, tão distinta da do homem, imperava na Casa” (ibid.: 123), o que acaba por afectar a criança, que recebe desta situação o que há de pior, uma sensação sufocante que a obrigará, mais tarde, a partir para longe, como o pai por mais do que uma vez fizera, e o que há de melhor, o amor incondicional, que justifica o título da segunda parte do romance, “O Amor”, que nos mostra toda a infância de João.

Estamos, pois, perante uma casa de mulheres. Foi comprada por Leonardo, que aí deixou impressa a força que o animava, mas são as filhas, herdeiras dessa mesma força, quem a mantêm viva. E isto, note-se, não passa pelas clássicas tarefas domésticas, que não surgem aqui de todo valorizadas, já que Maria Clara, a quem é dado um maior protagonismo, como vimos, “vivía, pode dizer-se, deitada na sua cadeira sobre o vale” (ibid.: 131). Passa, isso sim, pela capacidade de se projectarem no espaço ao redor, ao ponto de uma fusão quase total.

João sente essa simbiose entre as tias e a casa, mas, tendo também herdado a força de Leonardo, “era diferente de toda a gente que até ali habitara a Casa” (ibid.: 124), o que faz com que a seguinte questão, colocada pelo narrador, tenha toda a pertinência: “Como é que João, fechado dentro das quatro paredes da casa, nascido numa longínqua povoação entre montanhas, surgira assim diferente de todos os estigmas da geração actual?” (id., ibid.). A resposta é simples: “João personificava uma geração nova” (id., ibid.).

Faz, assim, a ligação entre três tempos distintos, o presente, aquele em que nasceu e em que vive, o futuro, ao encontro do qual irá depois de abandonar a casa, e o passado, que paira ainda no interior daquelas singulares paredes. Trata-se, na verdade, de um tempo parado, em suspenso, como que à espera de que algo aconteça, capaz de estilhaçar o equilíbrio vital que mantém a casa em funcionamento, o que acaba finalmente por se verificar, com a morte de Maria Clara e a partida de João.

O afastamento de Moisés abala o equilíbrio da casa, mas não o quebra por completo. Aliás, após a ordem de expulsão, que não chega a passar de um incidente relativamente pouco importante, o ritmo normal dos dias restabelece-se e o ambiente irreal da casa intensifica-se até. É que Moisés, embora ali pertencesse e possuísse a mesma força oculta das outras personagens, apresentava um carácter diferente cruel,

egoísta, ambicioso, introduzindo uma nota dissonante, como demonstram as palavras que profere aquando do processo de partilhas: “– Visto que vocês são mulheres, parece-me justo que tome eu conta do governo das terras. O papá era bom demais, generoso demais. Eu tenho jeito para o negócio e prometo-vos que ficaremos ricos” (ibid.: 96).

Para além disso, como ele próprio reconhece, é homem numa casa agora povoada exclusivamente por mulheres, surgindo como que deslocado, a mais num local que amará eternamente, mas onde não tem já espaço. As irmãs ocupam-no por completo, pois, sendo aquela a única realidade que conhecem e a única onde querem estar, dominam-na, transformando-a num mundo íntimo, em grande medida semelhante ao descrito por Bachelard no seu livro *La Poétique de l'Espace*: “L'intimité de la maison bien fermée, bien protégée appelle tout naturellement les intimités plus grandes, en particulier l'intimité d'abord du giron maternel, ensuite du sein maternel” (2004: 139).

Trata-se, pois, de uma casa mãe, por proteger e embalar os seus habitantes, mas sobretudo porque, tendo brotado do cosmos, ou seja, dos elementos da natureza geradores de vida, é também ela cósmica e capaz de criar vida, à semelhança aliás das figuras femininas que a povoam. Note-se, porém, que, exceptuando Maria da Anunciação e Andorinha, duas personagens que nunca se integraram verdadeiramente naquele ambiente tão impregnado de forças telúricas e por isso mesmo tão intenso, nenhuma delas teve filhos, o que decerto se deve à forma singular, já atrás referida, como vêem o amor e explica o entusiasmo com que se debruçaram sobre João.

Este cresce na casa e depressa se integra naquele mundo fora do mundo, mas acabará por vê-la como uma prisão. De facto, o tempo parado que aí flutua, em suspenso, muito característico, segundo Isabel Allegro de Magalhães, do ambiente feminino, revela-se-lhe claustrofóbico. Trata-se “de um tempo de consciência, de uma *durée* sem marcas deixadas – e por consequência medíveis, ou seja de um fluxo de vida a «tecer o coração»” (1987: 505), que o obriga a partir, assim ligando o dentro e o fora.

Fá-lo quando, após uma tentativa frustrada de estudar, como as tias antes haviam feito, sem frequentar a escola, acaba por se inscrever no liceu da cidade, o que constitui o seu primeiro contacto com o mundo exterior. Depara-se, então, com todo um universo desconhecido e insuspeitado, que tem o condão de o deslumbrar, e é com renovada felicidade que todos os dias corre ao seu encontro: “Feliz João: todos os seres humanos

poderiam ter inveja da criança que, invadida de uma imensa alegria matinal, abria o grande portão de ferro que encerrava a Casa e os seus habitantes” (*O*: 136).

Note-se, aqui, a importância do portão de ferro, que é simultaneamente fronteira e ponte entre duas realidades, a familiar e aquela ainda por descobrir. Constitui, portanto, a porta de passagem a que se refere Mircea Eliade⁶³, que permite sair ou entrar, aceder à liberdade ou ver-se privado dela, desfrutar de protecção ou partir à aventura. No caso específico de João, o portão simboliza um passe para a liberdade, pois o espaço em que cresceu, apesar de ser ainda um abrigo, começara a adquirir características de cárcere.

Vive ali, isolado, durante anos, numa espécie de paraíso encantado, de que detinha o mais completo domínio, e troca tudo isso pela possibilidade de explorar o exterior. Trata-se de uma realidade a que até então não tivera acesso, revestindo-se, por isso, de particular fascínio, mas os passos que aí dá, é importante sublinhá-lo, pautam-se ainda pelo ritmo da casa. Esta, estranha, incompreensível, limitada até, e ao mesmo tempo mágica, apaziguadoramente familiar, funciona como porto de abrigo, que João abandona, por vezes, considerando-a absurda e sufocante, mas à qual sempre regressará:

A sua alma dessa época vê-a sobretudo marcada pela paisagem que se foi infiltrando na sua vida de criança solitária, até à sua substância mais íntima, e tanto que, longe dela, contemplou sempre o ambiente exterior com a estranheza e a inquieta angústia dos desterrados. (*O*: 128)

O sentimento patente nas linhas acima transcritas caracteriza o estado de espírito de João sempre que se afasta da casa. Sente necessidade de o fazer, de procurar esse outro mundo mais vasto e desconhecido que deseja conquistar. O da casa, todavia, é o único que reconhece como seu porque aí se encontram as raízes de toda uma existência e as referências através das quais sempre interpretará a realidade. Portanto, a necessidade de refúgio alia-se, opondo-se-lhe, à de liberdade⁶⁴, dando origem a um conflito que só uma viagem de descoberta e de conquista, que aliás marcará a sua passagem para a idade adulta e de que o contacto com os colegas do liceu mais não é do que uma pálida amostra, poderá resolver.

⁶³ Mircea Eliade chama “limiar” a essa porta de passagem, a qual constitui “ao mesmo tempo o limite, a baliza que distingue e opõe dois mundos – e o lugar paradoxal onde estes dois mundos comunicam” (1978: 39).

⁶⁴ No capítulo I, referi-me já à oposição que existe entre a necessidade de refúgio sentida desde sempre pelo ser humano e o seu desejo de liberdade, originando-se assim um conflito que poderá ser resolvido através de uma fusão entre o exterior e o interior (cf. Morgado, 1998: 156).

Só conseguirá fazê-lo, porém, depois de Maria Clara morrer, a quem um laço profundo une, uma amálgama de amor e fascínio. Assim, “aos dez anos ficava, como antigamente o pai, sentado ao pé da tia, tomado de uma inocente satisfação” (ibid.: 132). Este sentimento, que aliás o torna rival de Moisés, unindo-os e afastando-os em simultâneo, sobrepõe-se a qualquer outro, impedindo-o de abandonar da casa e, portanto, de crescer. A tia, consciente disso, compreende que a sua morte, para além do sofrimento, trará ao sobrinho a liberdade de que este necessita: “Maria Clara, mórbida e serena, anunciou ao sobrinho a sua morte. Embora parecendo contrário a toda a lógica do amor, ela sabia que essa notícia trágica, com tudo o que tinha de revoltante, faria bem ao sobrinho” (ibid.: 221).

A morte de Maria Clara, o segundo grande acontecimento que marcará a vida de João antes da partida, ocupa toda a terceira secção do romance, “A Morte”. Irá afectar a casa toda, abalar o seu centro vital, e a personagem sabe que será assim, mas preocupa-se apenas com o sobrinho. Este ruirá juntamente com a habitação, para depois renascer dos próprios escombros, o que só acontecerá depois de um processo marcado pelo sofrimento. Esta morte funciona, portanto, como uma prova de iniciação, o primeiro passo da longa caminhada de João rumo à idade adulta, a qual lhe exigirá que abandone o meio opressor em que vive, que tenha experiências até aí interditas, visite novos lugares e sobretudo diferentes do meio de clausura em que sempre se movimentou.

Maria Clara morre lentamente, numa agonia que se prolonga, arrastando consigo, nesta espiral descendente, a casa e os seus habitantes. Enfrenta o fim com coragem, encolhendo-se apenas perante a ideia de se separar do sobrinho: “A morte não lhe fazia medo, só se sentia dominada por uma imensa saudade daquele vulto amado” (ibid.: 222). João, por seu lado, aterrorizado face à perspectiva de perder a tia, deixa-se dominar pelo medo e pela angústia, reaproximando-se aos poucos da casa de que se afastara durante o tempo em que frequentou o liceu da cidade.

Aí, longe do halo protector e até certo ponto dominador da casa, todo aquele ambiente sempre lhe parecera desprovido de sentido, quase patético, sobretudo se comparado com o outro, mais vasto, que ia aos poucos descobrindo: “Pensava tanto em si que esquecera a vida da Casa. Inerte, inclinado sobre si mesmo, tudo o que era exterior se tornara absurdo e irreal e essa sensação de estranheza fazia-o sofrer” (ibid.:

167). Dividido entre dois mundos, sem saber a qual pertence, sente-se perdido, como se a âncora que o mantinha seguro andasse agora à deriva.

A casa, no entanto, continua a ser a sua origem, a mãe que o viu nascer e que o embalou. Por isso, depois de um afastamento mais emocional do que físico, regressa simbolicamente a esse espaço que se funde, agora mais do que nunca, com a figura de Maria Clara, de quem a vida se esvai. Semelhante fusão entre o espaço e uma personagem, para mais aliada ao espectro da morte, acentua a dimensão paranormal que desde o início caracterizou a habitação, tornando-a, aos olhos de João, quase irreal: “Todo o ambiente familiar tinha agora algo de fantasmagórico” (ibid.: 236).

Maria Clara definha e a casa aguarda o fim juntamente com ela: “A morte vigiava a Casa. Irónica e sinistra suspendera sobre aquela gente exausta a sua grande asa nocturna, sem se resolver a aniquilar a sua vítima” (ibid.: 243). Esta espera desesperada desgasta todos os que nesse processo participam, pelo que a morte surge como a única forma de libertação possível, sendo, mais do que aguardada, desejada. Por isso, quando finalmente chega, à dor mistura-se um sentimento de alívio. Moisés desmaia, aniquilado, e Ana Joaquina diz: “– Morreu a minha alma! A alma desta casa!” (ibid.: 261), acrescentando: “– Agora para aqui estou, só, nesta casa vazia!...” (id., ibid.).

João, que a escuta, compreende o significado destas palavras e questiona-se: “Quem habitava a Casa? Só sombras, sombras de um tempo antigo” (ibid.: 262). Sombras que ele apenas conhecera através das marcas que os agentes desse tempo deixaram impressas nos móveis, nos objectos e nas paredes da casa. E então, de súbito, apercebe-se: “O navio encalhado afunda-se” (id., ibid.), o que implica o fim de um ciclo para todas as personagens. O tempo de pausa, de espera, referido logo no início, quando esta metáfora surge pela primeira vez, termina, por fim, na medida em que a casa se liberta através da morte e da destruição.

A casa como que ruiu, de facto, ao esvaziar-se de vida, e quem aí permanece não passa de um espectro de uma era que já não é, destinado a eternamente vagar dentro das paredes amadas, que adquirem, só agora, características de cárcere. A casa, semelhante a uma mãe, que tanto protege como castiga, assume aqui características acentuadamente negativas⁶⁵. Constança, o irmão e Ana Joaquina entregam-se a esta mãe

⁶⁵ Como referido no Capítulo II, a casa pode funcionar como a mãe que protege os filhos, mas também assumir um carácter negativo, desempenhando uma função castigadora, que castra e sufoca (cf. Oliveira, 1996: 102).

castigadora porque ela constitui, apesar de tudo, a realidade que conhecem, a única que querem conhecer, e isso é apaziguador, até certo ponto. No entanto, o equilíbrio de antes não pode já ser recuperado e João sente-o de forma intensa, pelo que a casa, embora amada, se já antes o asfixiava, se lhe torna insuportável. Aproxima-se do pai e da loucura que o envolve, tem o amor de Catinha, a jovem que há já alguns anos vem passar férias à casa e com a qual teve a sua iniciação amorosa, mas nem isso o persuade a ficar.

Na verdade, “viu que estava fechado: fechado no vale, na Casa rodeada de muros altos, fechado ainda, dentro dos olhares, dos gestos, da vida dos que o rodeavam” (ibid.: 289). Sente, por outras palavras, que ali algo lhe coarctas os movimentos, necessitando, por isso, de abandonar o espaço fechado em que cresceu, pois só assim poderá desabrochar, como se verifica nos romances de internato em que “a evolução biográfica do adolescente decorre na clausura escolar que esmaga a infância e obriga à resistência e à fuga” (Carmo, 1998: 44). A casa assemelha-se, neste contexto, a essa escola sufocante, que a personagem precisa de abandonar para poder continuar a crescer.

João liberta-se, assim, ao mesmo tempo que a própria casa. No entanto, enquanto esta sucumbe à morte, como um navio naufragado que se afunda nas próprias águas que lhe deram origem, ele procura a vida. E aqui de novo se fará sentir a importância do portão de ferro, capaz agora de estabelecer uma ligação entre a personagem e o seu passado, ao fazê-la relembrar os tempos de escola, e simbolizando em simultâneo uma passagem para o futuro. Ignora o que aí irá encontrar, debatendo-se assim com um sentimento contraditório, feito do medo de partir e da certeza de que deve abandonar a casa, ventre materno que o concebeu:

Chegado ao portão, procurou a chave, que habitualmente ficava entre duas pedras desconjuntadas do muro. Fê-la rodar na fechadura: esse ruído recordou-lhe a infância, as serenas e grandes manhãs da infância quando, numa estonteante alegria, a caminho da escola, abria o portão que dava para um mundo maravilhoso. (*O*: 303)

A dor que esta separação lhe causa fá-lo hesitar, mas ultrapassa-a, decidido: “João afastara-se da Casa e à medida que esta se tornava mais distante, sentia com nitidez que tinha de a abandonar: o seu lugar não era lá, devia partir, não sabia para onde” (ibid.: 291). Parte, portanto, em busca de um novo espaço onde possa conhecer-se melhor, porque estamos perante um romance de aprendizagem, em que o leitor assiste ao

nascimento e posterior evolução de uma personagem. No entanto, a ruptura com o espaço anterior não é total, porque a casa em que nascemos e passamos os primeiros anos de vida deixa no indivíduo marcas profundas, na medida em que aí repousam as suas origens: “Em todas as casas, em todas as terras, teve sempre a sensação de estar de passagem, de ser um viajante que de um momento para o outro vai partir. // A única estabilidade do mundo estava lá longe, na Casa” (ibid.: 128). Esta é, portanto, a sua casa natal, da qual nunca se desligará verdadeiramente, mesmo que jamais aí regresse, e que para sempre condicionará a sua relação com todas que venha porventura a habitar.

1.5. Síntese

A casa cósmica, eis a que encontramos em *A Origem*, da qual se desprende um poder avassalador, quase sobrenatural, que nasce da conjugação de vários factores. Assim, a par de uma total harmonia com os elementos cósmicos e geradores de vida na natureza, note-se um isolamento face ao mundo exterior, sem que isso se revista do carácter negativo que por vezes marca este tipo de situações. Na verdade, já que as várias personagens necessitam desse mesmo isolamento para se movimentarem livremente, verifica-se exactamente o oposto. Um outro aspecto tem a ver com os laços que unem todas estas figuras ao espaço habitacional e também entre si, os quais, para além de sangue, são de uma devoção que quase roça a loucura. É como se a acção se desenrolasse num universo paralelo àquele em que normalmente vivemos, através do qual perscruta a natureza humana porque “essa(s) outra(s) face(s) da realidade força(m)-nos a repensar a face conhecida da realidade” (Poppe, 1982: 487).

Destaca-se, assim, dos outros romances aqui em estudo. De facto, não voltaremos a deparar-nos com o protagonismo dividido por tão vasto leque de personagens, já que nos textos em seguida analisados este se encontra concentrado numa única figura, da mesma forma que não mais encontraremos uma casa que é ao mesmo tempo palco dos acontecimentos e elemento activamente envolvido nestes, com um poder avassalador e incontornável. Por fim, dificilmente verificaremos uma tal união entre habitantes, habitáculo e energia cósmica, que, inesperada, mais forte do que qualquer lei ou princípio, chama a atenção para o mistério que é a existência do homem na Terra.

No entanto, segundo Fátima Maldonado, Graça Pina de Moraes não pretende desvendá-lo: “Consultar *A Origem*, poderosa máquina de silêncio, não fornece

esclarecimentos nem acrescenta clarificações. Apenas nos expõe à mira da alma contribuindo assim para que ela se nos torne ainda mais estranha” (1991: 251). Levanta questões apenas, sobre as quais o leitor reflectirá e que passam pela consistência dos laços que unem os vários elementos de uma mesma família, tornando-os mais próximos uns dos outros, mas dando origem a rupturas, a disputas, a sentimentos de exclusão. Outra questão tem a ver com a estreita ligação que se estabelece entre essa mesma família e o espaço em que habita, transformando-o, simultaneamente, numa extensão de si própria, sem a qual não consegue já viver, e num universo íntimo e privado que percorre com a propriedade de quem o criou e domina. Uma terceira questão, suscitada pela presença de João, coloca-nos perante o eterno choque de gerações, incidindo em particular sobre as batalhas que as mais novas dessas gerações têm de travar, correndo o risco de ferirem aqueles que amam e até a si próprios, para assim atingirem a idade adulta.

CAPÍTULO II

1. *Terra de Nod*

1.1. Judite Navarro

Judite Navarro, pseudónimo de Judite Vitória Gomes da Silva, nasceu em Torres Vedras, no ano de 1910, e morreu em 1987. Deixou-nos uma obra não muito extensa, publicada entre o final da década de 40 e meados da de 60, de que fazem parte um livro de poesia, seis romances, um conto e uma biografia. Com o passar do tempo, a autora foi resvalando para um limbo de esquecimento que a transformou em pouco mais do que uma desconhecida quer para o público em geral quer para a grande maioria dos investigadores, apesar da boa recepção de que foi alvo por parte da crítica sua contemporânea. De facto, a propósito do seu romance de estreia, *Esta É a Minha História*, publicado em 1947⁶⁶, António Quadros escreveria: “*Esta É a Minha História* é um livro forte, impressionante, brutal, e nele Judith Navarro revela sérias qualidades de escritora” (1947: 5); e Artur Portela, no mesmo tom elogioso, afirmaria: “Estamos na presença de uma grande obra iluminada de emoção, sincera e veemente, que se deve considerar das mais belas que, nestes últimos dez anos, como revelação literária, têm nascido na nossa língua” (1947: 4).

O título deste primeiro romance remete enganosamente para uma narrativa autobiográfica, embora se trate, na verdade, de uma ficção que relata o drama de muitas raparigas portuguesas em confronto com uma sociedade hostil. Constitui, por isso, uma forma de protesto e de libertação, na medida em que a protagonista, Helena, ao pôr a nu injustiças e desigualdades, consegue de certo modo ultrapassar o sofrimento que desde a infância a oprime e iniciar uma nova etapa da sua vida. Através desta figura, a autora pretende dar voz e protagonismo à mulher, centrando-se nos obstáculos de ordem social e cultural que esta se vê forçada a enfrentar se quiser conquistar a independência económica num mundo dominado pelo sexo oposto. E fá-lo sob uma perspectiva exclusivamente feminina, já que, como afirma em entrevista ao *Diário de Lisboa*, o homem tem um conhecimento limitado do universo feminino:

Quando é romancista, então, só não se engana em relação à mulher, se fala do seu amor. Compreende-se. É o único acto da sua vida em que ele partilha. Eu acho, todavia, que os homens, mesmo os que não escrevem, devem dar à escritora o direito de ser tão violenta como eles. (S/a, 1947: 4)

⁶⁶ Antes disso, em 1935, a autora publicou um livro de poesia, *Rendas Vermelhas*, assinado com o pseudónimo Lygia.

No ano seguinte, publica *A Azinhaga dos Besouros*, onde de novo evidencia o talento de que já antes dera provas: “Neste segundo romance – *A Azinhaga dos Besouros* –, Judith Navarro confirma as qualidades sólidas que lhe apontei neste mesmo lugar, na crítica a *Esta É a Minha História*” (Quadros, 1948: 4). Para além da qualidade literária, este livro partilha com o anterior o tom de revolta e de denúncia, retratando aqui um bairro pobre dos arredores de uma grande cidade e as existências miseráveis dos respectivos moradores. a propósito do que António Quadros afirma: “O drama a todo o momento presente em *A Azinhaga dos Besouros* não é só social e económico. Cada figura é uma individualidade nítida e destacada, que, embora num «arrière-plan» de miséria económica, tem os seus problemas e as suas dores particulares” (id., ibid.). Para criar cada uma delas, Judite Navarro inspirou-se nas vidas marcadas pelo sofrimento com que se cruza na secção de assistência da Junta de Freguesia em que trabalha, pretendendo, assim, mais do que defender uma causa político-social, partilhar algo que lhe foi permitido observar e que a impressionou de forma intensa: “Tenho visto muito sofrimento, eu própria tenho sofrido. Se a minha vida amanhã se modificasse, se eu passasse a ver e a sentir gente menos sofredora, porque não havia, então, de escrever livros optimistas?” (Navarro, 1947: 4).

*A Terra de Nod*⁶⁷, texto que, como adiante teremos oportunidade de verificar, se assemelha em alguns pontos a *Esta É a Minha História*, seguiu-se o romance *Os Dias Selvagens* (1964), onde nos apresenta o drama interior e a revolta de uma jovem estudante a braços com uma insatisfação profunda que a leva a movimentar-se entre o mundo rural de que é oriunda e o urbano a que deseja pertencer, e o volume constituído por um único conto, *Florêncio* (1966), acerca de um rapaz de dez anos com uma vida difícil e o sonho de vir a ser um escritor. Pelo meio, ficou ainda *Ferreira de Castro e o Amazonas* (1958), um livro que diverge de todos os outros já referidos por se tratar de uma biografia, aproximando-se dos anteriores, no entanto, ao manifestar as mesmas capacidades de que a autora já dera provas, no que diz respeito, nomeadamente, à criação do universo interior das personagens. Por tudo isto, o esquecimento a que Judite

⁶⁷ O livro foi bem recebido pelo público, sendo possível ler na edição do *Diário Ilustrado* de 29 de Junho de 1961: “Fernanda Botelho permanece em primeiro lugar com *A Gata e a Fábula*. Judith Navarro apareceu com novo romance, *Terra de Nod*, e logo ascendeu ao 2º lugar” (1961: 14). Na edição de 28 de Agosto, o romance encontrava-se já em 1º lugar, num *ranking* feito com base em dados relativos à venda dos livros.

Navarro foi votada é injusto e imerecido, como aliás Paula Morão defende: “A sua obra justifica plenamente uma leitura atenta, e deve ser considerada peça importante na genealogia da escrita de mulheres que se acentua a partir da década de 40” (1999: 1074).

1.2. A casa natal

Terra de Nod, de Judite Navarro, coloca-nos perante uma casa bem diferente da que encontramos em *A Origem*. Desempenha, no entanto, um papel igualmente central, na medida em que, embora perdida na neblina do tempo e por isso sem existência concreta no momento presente, é evocada de forma constante e sistemática pela protagonista, Cecília, que através da escrita nos narra as suas memórias. Ergue-se, assim, perante os olhos do leitor, como um edifício em ruínas que vai sendo reabilitado, aos poucos, surgindo sempre na sequência da evocação de um qualquer acontecimento determinante para a trajectória da personagem. Aquele que adquire um maior relevo é, sem dúvida, o da morte do pai, que levou à queda do universo protegido e tranquilo em que a protagonista até então vivera e à saída da habitação de família. Esta, portanto, ainda que apenas recordada, constitui o elo que a liga à infância perdida e assim continuamente recuperada. Feita de tijolo, outrora, de materiais palpáveis, sustentam-na, no momento da escrita, apenas lembranças e imaginação.

De facto, recordar um objecto implica imaginá-lo também, ou seja, submetê-lo a um processo de transformação capaz de o moldar à imagem idealizada que inconscientemente guardámos dele. Ora, essa mesma imagem simboliza, aqui, a felicidade que um capricho do destino arrancou de Cecília, que avança assim no sentido de reencontrar pelo menos um pálido reflexo dessa mesma felicidade. Por isso, António Quadros afirma tratar-se de “um romance-documento, uma autobiografia da principal personagem, uma denúncia de «Terra de Nod», em que todos vivemos, terra de desencontros e frustrações, terra de dores e sofrimentos, entrecortados de breves e frustes alegrias” (1961: 7)⁶⁸. E de tudo isto é feito o percurso da protagonista que, não

⁶⁸ A terra de Nod a que o título do romance alude remete-nos para o primeiro livro da Bíblia (Gn, 4:16) correspondendo, nesse contexto, à região a oriente de Éden, para onde foi desterrado Caim, após ter assassinado o seu irmão Abel. Representa, por isso, um local de exílio e de desolação, em que os pecadores sofrem um merecido castigo.

obstante a meta concreta e bem definida que persegue, se revela sinuoso e traiçoeiro, estendendo-se ao longo de um caminho constituído por etapas distintas.

A primeira, na sequência imediata da morte do pai, marcada por uma sensação de abandono, de desalento, de profunda angústia, determina uma viragem decisiva na vida da protagonista, encerrando em si uma espécie de ritual iniciático que a conduz à idade adulta e que não acompanhamos de perto porque a personagem se refere a esse período apenas através de breves alusões. A segunda é composta pela sucessão de acontecimentos que recorda e analisa através da escrita, num processo rememorativo em que a casa ocupa um lugar de grande destaque. Ergue-se no presente com paredes feitas apenas de memória, mas foi outrora de facto habitada pela protagonista, que, aí tendo passado a infância, a vê como uma espécie de farol que lhe ilumina o caminho. Representa, por um lado, a paz e a tranquilidade desfeitas, assumindo, por outro, os contornos do refúgio em que procura abrigo nos momentos mais difíceis.

Estamos, deste modo, perante aquela a podemos chamar casa natal. Sendo a que nos viu nascer e onde nos movimentamos nos primeiros tempos de vida, constitui o nosso mundo inicial, repleto de cheiros e de sons familiares, que mais tarde se converterão em pontos de referência, pedras basilares de toda uma existência. Levá-los-emos connosco, portanto, para todas as outras casas por que viermos a passar, transportando para dentro destas um pouco dessa habitação primeira, que desenvolve assim com as figuras que quotidianamente no seu interior se movimentam um vínculo indissolúvel. Sobre este tipo de casa, devido à importância de que se reveste e à forma determinante como irá influenciar as escolhas futuras do indivíduo e a visão que terá do mundo, notem-se as seguintes palavras de Luís Manuel Morgado⁶⁹:

Mas pressupõe-se que a casa natal que alimenta a casa onírica tenha sido, no passado, um ambiente saudável onde habitaria uma família reunida durante o tempo suficiente para que a criança conseguisse descobrir os seus cantos, permitindo assim uma apropriação espacial de tal modo intensa que se pudesse vir a inscrever nos sonhos futuros. (1998: 80)⁷⁰

⁶⁹ Bachelard refere-se aprofundadamente à casa natal, analisando o seu verdadeiro significado no livro *La Poétique de l'Espace*, sobretudo ao longo do capítulo intitulado “Maison et univers”, de que destaco o seguinte passo: “Mais au delà des souvenirs, la maison natale est physiquement inscrite en nous. Elle est un groupe d’habitudes organiques” (2008: 32).

⁷⁰ Luís Manuel Morgado afirma ainda, a respeito da casa natal: “O paraíso perdido, a casa natal, a aldeia natal, são lugares dos quais, precisamente por estarem longe no espaço ou no tempo, se eliminam as más lembranças e se enfatizam as boas” (1998: 79).

A casa de *Terra de Nod* assemelha-se à de *A Origem*, portanto, na forte ligação que estabelece com as figuras que a habitam e na rede de significações que a rodeiam e que a colocam no universo do abstracto e do impalpável, mas os alicerces que sustentam uma e outra são essencialmente diferentes. De facto, a comunhão perfeita entre o edifício e os elementos cósmicos da natureza dissolve-se, neste romance, para dar lugar a um onirismo que é o verdadeiro pilar da habitação. Neste sentido, se força alguma consegue derrubar a casa cósmica, o mesmo se verifica em relação à casa natal porque esta, embora a partir de determinada altura e na sequência de um afastamento com frequência dramático, subsiste muitas vezes apenas na memória de quem a habitou, será sempre projectada pelo indivíduo em todas as moradas por que passar. Assim, feita de lembranças e de sonho, une passado e futuro, tornando-se então eterna.

Neste romance de Judite Navarro, deparamo-nos com uma casa que marcou a infância da protagonista, até, como vimos, ao acontecimento determinante que é a morte do pai: “Com a morte de meu pai, a nossa casa fora dividida e as nossas mais belas coisas haviam desaparecido” (TN: 14). Neste sentido, embora a matéria/forma do edifício não se altere, alteram-se, sim, os termos da sua ligação com Cecília. De facto, a casa adquire para ela novos contornos, movendo-se do plano do concreto para o das ideias e passando a existir apenas na memória, pelo que a suportam agora paredes invisíveis e etéreas. Passa, na verdade, por um processo que a fragmentou, de certo modo, em duas: uma materialmente sólida e outra feita de lembranças, sem que nenhuma corresponda ao objecto inicial. A segunda, a relembraça, constitui porto de abrigo e ponto de referência a partir do qual a personagem interpreta a realidade que a rodeia, permitindo-lhe estabelecer entre todas as outras casas que virá a habitar uma corrente imaginária capaz de as unir.

No momento em que recorda e escreve, mora numa casa que contrasta com a da infância no tamanho, na localização e nas experiências proporcionadas: “Resido agora numa pequena casa que fica perto da estação do caminho de ferro, metida numa espécie de beco” (ibid.: 11). Esta, no entanto, apesar de triste, sombria e solitária, representa o seu último abrigo, como adiante veremos, assemelhando-se nesse ponto à casa natal. O percurso conturbado da protagonista, ao longo do qual tudo vai perdendo, a família, começando pelo pai, o marido, a estabilidade de uma morada fixa e acolhedora, condu-la até ali e é na tentativa de melhor o compreender, e consequentemente aceitar, que o

recorda. Ao longo do texto, várias são as referências à escrita enquanto processo rememorativo, que vimos ser uma característica da escrita de autoria feminina da época em que este romance foi publicado, assim como os outros aqui em estudo, com o objectivo de descobrir o sentido oculto dos acontecimentos dolorosos que mais a marcaram, tentando assim libertar-se do sofrimento que ainda lhe provocam:

Agora aqui estou eu a escrever sobre coisas passadas, desenterrando-as a pouco e pouco, não pelo empenho de as recordar, mas pelo desejo de lhes encontrar um fim absoluto. Talvez que depois disso possa descansar em paz... (ibid.: 64)

Trata-se, portanto, de um processo redentor, ao longo da qual revisita os lugares mais significativos da sua existência. Há uma casa em cada um deles, pelo que o percurso de Cecília é feito de casa em casa, constituindo o seu conjunto o fio condutor das suas memórias. Estas partem da longínqua mas sempre presente casa natal e terminam naquela em que se encontra no momento da escrita. Entre a primeira e a última, agita-se toda uma vida, marcada pelo sofrimento e por uma sucessão de passos que no presente lamenta e revê, analisando-os. Assim, na casa em que vive e escreve, domina a dor proveniente de um passado tormentoso e uma angústia intensa em relação ao presente, de onde provém a inquietude interior, que constitui, como vimos, um traço definidor das personagens femininas criadas pelas autoras contemporâneas de Judite Navarro, sentimento que pode ser mais ou menos intenso, manifestar-se de diversas formas, assumindo neste romance proporções avassaladoras.

Está presente, de facto, em cada página, o que aliás se verificava já no romance anterior da autora, *Esta É a Minha História*. Em ambos, o acontecimento despoletador de todo o percurso trágico é a morte do pai da protagonista, que obriga à saída da casa natal, empurrando as personagens para um mundo hostil, forçando-as a enfrentar todo o tipo de condições adversas, como a falta de dinheiro, a solidão, a dependência face ao sexo oposto. A realidade com que se deparam traça, aliás, um quadro que reflecte a sociedade da época, marcado pelas mudanças e pelas decepções que se seguiram ao fim da II Guerra Mundial, onde a mulher, não obstante os direitos já conquistados e o relativo à-vontade com que se movimentava no espaço público, tinha ainda de se sujeitar a regras que lhe tolhiam os passos. Judite Navarro ilustra-o bem, descrevendo,

tanto em *Terra de Nod* como no romance anterior, a difícil situação financeira e de total desamparo de uma mulher sem marido.

De facto, muitas eram as condicionantes, de ordem social e moral, que pesavam sobre os ombros das mulheres em geral e sobretudo das que tentavam sobreviver longe da alçada de uma figura masculina, como sucede com Cecília e antes com a mãe dela. Esta, de facto, alheada das dívidas que o marido contraíra e que o levaram ao suicídio, surpreende-se quando o problema se manifesta, ignorando como resolvê-lo: “Aparecerem credores, papéis, letras. Minha mãe nada pôde fazer para salvar a casa” (ibid.: 17). Por isso passa, com os filhos, por grandes dificuldades, iniciando, desapossados de tudo o que julgavam pertencer-lhes, estabilidade, harmonia, bens materiais, uma fase da existência que em muito contrasta com a anterior: “E orgulho para quê? Não havíamos passado já por dias tão horríveis? Em casa de parentes, em partes de casa, em quartos sem luz, onde o cheiro a canos nos fazia andar tontos e agoniados?” (ibid.: 22).

As interrogações da protagonista, das quais sobressai a importância do espaço habitacional, põem em evidência as provações por que passou. Depois da casa natal, grande acolhedora, familiar e, sobretudo, sua, sucedem-se todas as que são mencionadas em termos genéricos na citação anterior, que radicalmente se lhe opõem, pois, para além do facto de não lhe pertencerem, são pequenas, escuras e desconhecidas. As diferenças são evidentes e sublinham o desamparo com que Cecília se debate após a morte do pai, sobrevivendo dos magros rendimentos do irmão, Leopoldo, das costuras que a mãe fazia para fora e das lições que ela própria dava, o que aponta para o tipo de profissões que estavam, naquela altura, ao alcance da mulher.

O relacionamento com Fritz, um jovem alemão com quem a protagonista chega a planear casar-se, atenua-lhe o sofrimento e, embora não chegue a dissipá-lo por completo, determina o início da etapa da sua trajectória que recorda e analisa através da escrita. Esta, porém, apesar de ter começado com uma promessa de felicidade, depressa se revela triste e penosa, pontuada de desilusões semelhantes às que lhe ensombraram a infância, como a morte do pai e a perda da casa natal, levando Cecília a acreditar que todos os acontecimentos se revestem sempre de uma carga negativa que acaba por prevalecer. Por isso, no sentido de compreender o que poderá estar na origem de tal situação, leva a cabo um exercício rememorativo que, longe de ser linear, retrocede e

avança no tempo, contemplando o passado mais longínquo, perdido na infância, e o outro não tão recuado, que partilhou com Fritz.

No entanto, aquele em que se detém com maior detalhe refere-se a um período ainda mais recente, que corresponde aos seus tempos de casada e a tudo o que esse conturbado relacionamento envolveu. Eis a questão central da história que vai narrando, numa tentativa de, através de um movimento de rememoração em espiral, compreender o que se passou entre ela e Pedro, esperando conseguir assim libertar-se da angústia com que se debate e encontrar a desejada paz. Terá, porém, antes disso, de compreender o mesmo em relação a Fritz, o primeiro homem que amou, que caminhos os juntaram e sobretudo o que determinou a ruptura:

Mesmo agora, que decorreram quase vinte anos e procuro com todas as minhas forças analisar-me, traçando uma espécie de biografia, cruel para mim própria, cheia de recordações, e imagens, ainda me é difícil explicar o que se passou entre nós. (ibid.: 12)

A entrada em cena de Pedro, com quem virá a casar, traz consigo promessas que mais uma vez ficarão por cumprir, desempenhando, de novo, a casa natal um papel central e determinante. A protagonista, embora a recupere constantemente por meio de um recordar contínuo, deseja reconstruí-la de facto e é isso que lhe guia os passos, determinando, pelo menos em parte, a união com esta nova personagem. Ao longo do caminho que percorrerão em conjunto, passará por casas diferentes da que perdeu em criança, de cuja descrição sobressai a harmonia entre edifício e natureza envolvente, que apresenta aqui características edénicas:

Sempre que falava numa casa, a minha memória levava-me à velha habitação de aposentos espaçosos, cheios de sol, com janelas abertas sobre um amplo jardim. E árvores! Árvores de todos os tamanhos, carregadas de ninhos, onde, logo que escurecia, os pássaros dormiam o seu levíssimo sono. Pedro possuía uma casa semelhante e tinha fortuna para a manter, segundo me disse muitas vezes. (ibid.: 62)

As palavras acima transcritas evidenciam o desejo de recuperar a casa primordial, assim como a expectativa de que o casamento constitua um passo nesse sentido. De facto, a primeira habitação em que reside com o marido proporciona-lhe uma espécie de regresso ao passado, à paz da infância. Trata-se de um local sossegado, rodeado de árvores, com montes e campos como pano de fundo. Este cenário, capaz de evocar o

ambiente edénico do jardim da morada de criança, aliado a um interior bem iluminado e espaçoso, característica patente no excerto acima transcrito e acentuada no que se segue, através adjectivos “amplas” e “altas”, em muito contribui para a tranquilidade que domina este período da vida da protagonista e que as frases exclamativas ilustram:

Logo que nos casámos, Pedro alugou uma vivenda magnífica num sítio chamado Couceiro. Já podíamos ter árvores, flores e animais. O muro que circundava o jardim era revestido de roseiras de toucar e havia meia dúzia de mimosas ainda pequenas e uma trepadeira de buganvila que subia pelas colunas de uma enorme varanda. Ao fundo, a serenidade quieta dos montes, campos de pasto, oliveiras e o rio. Era uma casa maravilhosa! Janelas amplas, salas de paredes altas e tectos de madeira polida! (ibid.: 64)

Os móveis e respectivo processo de selecção desempenham, aqui, um papel fundamental. Constituem um elo de ligação entre a casa de outrora e esta, ao assemelharem-se aos de antigamente, permitindo à protagonista integrar-se de forma rápida neste novo espaço, com o qual começa a desenvolver fortes laços afectivos e emocionais. Cria assim um mundo íntimo e protector, onde se reflecte a sua procura constante daquilo que um dia perdeu, assim como desejos e necessidades tão pessoais que aos outros não é possível compreender:

A mãe de Pedro cedera-nos alguns móveis antigos que estavam guardados num sótão. Toda a gente os achava pesados e não compreendia que eu preferisse aquelas velharias a outros móveis mais modernos e claros. Como poderiam compreender? (ibid.: 64)

Esta interrogação evoca o sofrimento que lhe ensombra o percurso e sobretudo a solidão que a envolve, proveniente da incompreensão por parte dos que a rodeiam, mesmo aqueles que lhe são mais próximos, como o marido, a mãe ou irmão. Na verdade, Cecília parece sentir de forma mais intensa as contrariedades com que todos se debatem, deixando-se por isso afectar mais pelas perdas. A escolha dos móveis velhos e pesados – “a mesa de cinco tábuas, as cadeiras de cabedal preto, as tapeçarias e o relógio” (id., ibid.) –, mas tão cheios de memórias, corresponde a uma tentativa de colmatar essas mesmas perdas, de resgatar o vivido e recuperar assim a infância roubada, na medida em que, ao erguerem uma ponte entre dois tempos, transportam para o presente os fragmentos luminosos do passado.

Esta ponte afigura-se, no início, sólida e duradoura, fortalecida pelos planos de Pedro: “empedrar as ruas, construir um alpendre, uma garagem, enfim, instalar-se definitivamente naquela bonita casa” (ibid.: 65). Esta sucessão de possibilidades, que não chegam nunca a concretizar-se, transforma-se para Cecília no laço que irá finalmente prendê-la a um lugar, o seu – “Já não teria de esperar, de pedir, de viver em lares estranhos...” (id., ibid.) –, onde ouve já ecos de um passado feliz, “tropel de cavalos e risos infantis” (id., ibid.). Tudo isto começa a ruir, porém, no momento em que a visita de Júlia e Miguel, os primos de Pedro, trazendo consigo ecos de uma vida mais agitada, introduz uma nota dissonante.

Estes vêm, de facto, quebrar o “pacífico e tranquilo viver” (ibid.: 67) que nasce de um isolamento desejado: “E fazia-se um silêncio absoluto quando, no começo da noite, nos sentávamos naquela sala, a ler ou a ver o lume!” (id., ibid.). A referência ao silêncio, aliada ao contraste entre o escuro da noite e a luz do lume, dá origem a uma intimidade plena tanto de promessas quanto de ameaças. Semelhante ambivalência não impede, no entanto, que Cecília encontre aqui o refúgio que procura desde que perdeu a casa natal, mas o carácter protector desse refúgio, acentuado pela exclamação final, dissipa-se de forma abrupta após a partida desta casa:

Foi como se de um momento para o outro me encontrasse sozinha numa outra região, num caminho hostil. “Isto era o Céu!”, pensei. “As montanhas eram os anjos...” De dia, no jardim, as abelhas brilhavam como se fossem de ouro, e, à noite, a Lua parecia um balão cheio de música... A música vinha das árvores. Era como o som de uma voz que embalasse um menino deitado num berço... Mas, para mim, não tornaria a haver, naquela casa, nem Céu, nem anjos, nem as árvores com a sua música... (ibid.: 70)

Cecília manifesta assim uma ligação íntima àquele espaço, fruto de uma quase devoção, patente nas referências ao céu, aliás grafado com maiúscula e seguido de um ponto de exclamação – “Isto era o Céu!” –, o que lhe confere os contornos de um verdadeiro paraíso, aos anjos e a uma música celestial. Patente ainda na forma como associa o dia ao brilho do ouro e à presença apaziguadora das abelhas, e a noite a uma lua, também grafada com maiúscula, que sobressai pela sua sonoridade harmoniosa: “a Lua parecia um balão cheio de música”. Paralelamente, a imagem do menino deitado no berço atribui à casa características de mãe protectora. No entanto, todo este cenário,

dada a perfeição que o caracteriza, dir-se-ia pertencer a um mundo de fantasia, o que aponta para a ruptura que se aproxima.

De facto, o desejo profundo da protagonista de aí permanecer opõe-se à inconstância de Pedro. Esta, até ali adormecida e de repente desperta pela fugaz visita dos primos, paira como uma ameaça no ambiente da casa, minando uma paz que já é apenas aparente, até desembocar no desfecho tão temido: abandonar a casa natal perdida na infância e por momentos finalmente recuperada. Cecília esperava-o, de certa forma, aceitando a decisão do marido com resignação e esperança, a mesma que a acompanhará ao longo da sua errância pelo mundo, de que a nova morada lhe traga aquilo de que agora se separa.

1.3. Errância

O processo rememorativo de Cecília fá-la recuar até à mais tenra infância. No entanto, como vimos, o período em que se detém com maior detalhe é o que passa ao lado de Pedro. Recordá-lo implica percorrer um caminho sinuoso e solitário, com o objectivo de atenuar o sofrimento e alcançar alguma tranquilidade. Necessita, para isso, de reviver os momentos mais dolorosos, que passam em grande parte pelas desavenças com o marido, originadas precisamente pelas mudanças de casa. O abandono da primeira habitação de casada força a protagonista a abandonar um espaço em que se sentia em paz, dando origem a um dos vários conflitos que acabarão por levar à ruptura:

Mas que decepção ter de deixar aquela casa! Pedro nunca soube compreender por que razão me prendi sempre a coisas que ele considerava pequenas e sem importância. Ele não sabia que para avaliar as coisas é preciso perdê-las. (ibid.: 77)

O desfasamento entre ambos é, já nesta fase inicial de vida em conjunto, muito evidente. Pedro não valoriza o mesmo que Cecília, como a casa, a estabilidade, o contacto com a natureza, e nem percebe o que a leva a fazê-lo. O fosso de incompreensão que a separa dos outros começa, assim, com a pessoa que lhe está mais próxima, o marido, o que ilustra a verdadeira intensidade da sua solidão, e advém do facto de terem percorrido caminhos marcados por experiências diferentes. Para melhor compreendermos o da protagonista, teremos de retroceder até à morte do pai, e consequente perda da casa, acontecimento que determina todos os seus passos.

Move-se, como vimos, guiada pelo desejo de recuperar a casa natal, procurando encontrar um reflexo desta nas várias habitações por que vai passando. Estas, no entanto, sucedem-se a um ritmo que inviabiliza qualquer tipo de estabilidade. Assim, à breve passagem por uma casa capaz de a aproximar dos sentimentos da infância, segue-se uma viagem com destino a África, para onde transporta as suas memórias, que assim funcionam como uma ponte capaz de ligar o mundo novo e desconhecido que aí espera ao que sempre conheceu. O choque entre os dois manifesta-se, antes de mais, através do primeiro contacto com a habitação com que se depara, pois, embora esta lhe tivesse sido descrita de forma a parecer acolhedora, revela-se, vista do exterior, sombria e quase sinistra:

Entrámos por um improvisado portão de madeira que dava para o quintal. Então deparou-se-nos o pântano. Era um tapete de água negra, espessa, que abrangia a parte de trás da estranha habitação. Tanto as janelas da cozinha como a varanda da casa de jantar davam para esse lado. (ibid.: 93)

O cenário que envolve esta nova casa apresenta, como se torna evidente, características radicalmente opostas às do jardim edénico que rodeava a casa natal e a primeira habitação de casada. A proximidade do pântano, cujo lado sombrio é acentuado pelo tom negro das águas, é já um prenúncio das dificuldades que irão enfrentar. Em simultâneo, o franco contraste que se estabelece entre esta alusão às trevas e a luminosidade anteriormente referida, proveniente do sol, da lua e das estrelas, força a protagonista a aperceber-se de que aquele não é o lar que procura, como aliás uma breve deambulação pelo interior do edifício vem confirmar:

Por dentro, a casa não mostrava melhor aspecto, suja e cheia de coisas inúteis. No chão de uma dependência que servia de adega, o vinho de um dos barris corria livremente e infiltrava-se por baixo da porta onde se encontrava a nossa cama. (id., ibid.)

Eis, pois, a sua segunda habitação de casada, onde, da mesma forma que o pântano escuro se opõe às árvores luminosas que deixou para trás, a sujidade e os objectos sem serventia estabelecem um revelador paralelo com os móveis pesados escolhidos por si para mobilar a morada anterior. O ambiente acolhedor de então dá agora lugar a um cenário, mais do que desolado, hostil, quase sufocando o sonho da casa natal. Este não tem aqui lugar, de facto, tal como qualquer projecto de futuro, pois

trata-se de um presente ameaçador, onde só cabem medos e dúvidas. Analisa, assim, os passos que até ali a levaram:

Voltei-me na cama com um suspiro de desânimo e procurei analisar o que estava a acontecer-me. Exactamente como hoje, diante de mim própria, via que tinha seguido um caminho errado. Onde existia o mundo que ambicionara? Onde havia essas belas coisas que eu criara na minha imaginação? (ibid.: 95)

A realidade impõe-se-lhe, cruel, com uma nitidez que a obriga a erguer uma barreira entre o que o presente lhe oferece e tudo o que idealizou. A consciência de que o que se encontra em cada um dos lados dessa barreira não pode comunicar entre si traz-lhe o desalento patente nas várias interrogações. A esperança, no entanto, subsiste, por isso se analisa e recorda o passado, assim perseguindo essa pequena réstia luminosa, daí retirando alento e força para prosseguir, aliás como também no momento da escrita, levada por idêntica ânsia de compreender onde errou, no intuito de assim se libertar das culpas que se atribui.

A auto-recriminação surge, portanto, de forma recorrente ao longo de todo o processo rememorativo de Cecília. A opção da viagem não partiu dela, a quem cabia apenas obedecer ao marido, mas apercebe-se de que não foi a escolha certa e culpabiliza-se por isso, como que oscilando entre o papel de esposa submissa e o de senhora do seu destino. Mantém-se fiel ao primeiro, porém, seguindo Pedro para nova habitação, desta vez mais auspiciosa:

Havíamos encontrado o que procurávamos. Uma linda casa nos arredores de Monchamba. Tratava-se de uma habitação moderna e confortável, como as melhores da metrópole. Possuía electricidade, água potável com distribuição pelas casas de banho, aposentos espaçosos e alegres, rodeados por uma extensa varanda envidraçada. Além disso, tinha um grande aviário e muitas árvores de fruto. (ibid.: 96)

O contraste entre estas duas casas é evidente e significativo. A do pântano, hostil e rodeada por uma natureza ameaçadora, representa bem a terra de Nod em que se encontram, um sítio de exílio, de castigo e de punição, de onde nada de bom poderá advir. Esta, pelo contrário, como os adjectivos “linda”, “moderna” e “confortável” sublinham, e possuindo vantagens que antes Cecília considerava garantidas, como água canalizada e electricidade, revela-se bem mais acolhedora e, sobretudo, um refúgio.

Para isso em muito contribuem as semelhanças com a primeira habitação de casada e, conseqüentemente, com a casa natal perdida, provenientes, por um lado, da presença das árvores de fruto e, portanto, da natureza de novo na sua forma edénica, e, por outro, da referência aos “aposentos espaçosos”, ampliados pelo horizonte amplo que a “extensa varanda envidraçada” coloca ao alcance da vista.

No entanto, a estada não é longa e, forçada a regressar para o interior do mato africano, volta para a habitação do pântano, onde “só as baratas, as osgas a imundície e o desconforto abundavam” (ibid.: 102). Inicia então um estranho e penoso viver, a que se vai progressivamente habituando. Enfrenta um quotidiano diferente daquele que desejou para si, num espaço também diferente, desprovido de tudo o que procura e incapaz, por isso, de lhe proporcionar protecção ou tranquilidade, que representa simbolicamente a terra de Nod a que o título alude, um espaço de exílio, destinado aos condenados e aos excluídos da vida em sociedade.

No entanto, a par do medo e das dificuldades, das noites mal dormidas, da tensão constante por viverem paredes meias com um pântano infestado de animais selvagens e venenosos, há pequenos gestos que se repetem, até adquirirem um poder apaziguador, rotinas que quase a fazem sentir-se em casa, o que corresponde ao culminar de um processo de apropriação, a que Mircea Eliade se refere nos seguintes termos:

Um território desconhecido, estrangeiro, desocupado (isto quer dizer muitas vezes: desocupado pelos “nossos”) participa ainda da modalidade fluida e larvar do “Caos”. Ocupando-o e, sobretudo, instalando-se, o homem transforma-o simbolicamente em Cosmos mediante uma repetição ritual da Cosmogonia⁷¹. (1978: 45)

Com efeito, Cecília, servindo-se dos pontos de referência que ao longo dos anos colecionou, age sobre um espaço hostil e sobretudo desconhecido, diferente de tudo o que até então conhecera, de modo a torná-lo familiar. A sua solidão é intensa, desenvolvendo, no sentido de a atenuar, uma curiosa amizade com um cajueiro, a árvore que com a sua sombra tornava mais frescas as tardes quentes e a acompanhava nas noites de insónia, com uma cabra quase cega que a seguia por toda a parte, e ainda com um corvo que aparecia sempre ao meio-dia. Assim desenvolve gradualmente laços que acabam por ligá-la à casa. Por isso, perante a perspectiva de a abandonar, é dominada

⁷¹ Como se referiu no capítulo II da primeira parte, usando uma citação de Mircea Eliade, construir uma casa equivale a criar um mundo só nosso, em miniatura, imitando assim a obra dos deuses.

por uma certa nostalgia⁷²: “A lembrança dos servos fiéis, que deixara, como coisas inúteis, em frente da porta fechada, das flores, do rebanho, do corvo e do cajueiro morto que eu incendiara envolvia-me num apaixonado abraço” (TN: 129).

Esta árvore, representando a natureza edénica das casas de outrora, constitui uma espécie de pilar em que se apoia. Assim, quando cai por terra, derrubada por um grupo de operários e incendiada pela própria protagonista, num acto de tristeza, e não de revolta, libertando-se assim do cadáver de um ser amado, é já prenúncio de uma separação iminente. Esta, apesar da quase tristeza a que como vimos dá origem, provoca sobretudo uma sensação de alívio e de esperança renovada, que as seguintes exclamações, proferidas ao avistar a movimentação da cidade próxima, tão bem traduzem: “Alcançar um porto de abrigo! Eis o meu desejo!” (id., *ibid.*).

De facto, o tão desejado porto de abrigo encontra-se nos antípodas da casa do pântano, que se ergue ao redor da personagem como uma prisão capaz de sufocar todos os sonhos. Estes renascem, porém, quando por fim regressa ao seu país de origem, numa viagem que imagina marcar o início de um caminhar plano e sereno. No entanto, embora aja por vontade própria, coincidente desta vez com a do marido e portanto possível de levar a cabo, eis os pensamentos que a dominam, na noite que antecede a partida: “«A última noite de África!», pensei. A última noite de qualquer coisa é sempre assim... Dúvidas ou esperança, o riso ou as lágrimas... Mas passa-se sempre qualquer coisa destas numa última noite” (*ibid.*: 139).

O desejo de recuperar a paz da infância, de que a casa natal é o símbolo por excelência, fá-la avançar, mas a dúvida e a nostalgia transportam-na até outra noite de despedida, aquela em que disse adeus a Fritz, estabelecendo um paralelo entre ambas. Mais tarde, ao recordá-las, apercebe-se de que a vida é feita de rupturas, e que o que jaz no passado, não obstante o sofrimento que daí possa ter advindo, lhe enche as memórias de sentimentos que gostaria de recuperar. Por isso, quando, ao evocar aquele lugar inóspito no meio do mato, reconhece que aí passou tempos de inesperada tranquilidade que não mais voltou a encontrar, sabe que algo a ligará para sempre àquela casa.

Na verdade, algo a ligará para sempre a todas as casas por que passou, pois permanecem de alguma forma intactas na sua memória: “Quando nos afastamos dos

⁷² Mircea Eliade chega também à conclusão de que o sentimento de nostalgia, como o que aqui encontramos, está relacionado com o processo simbólico de criação cosmogónica, na medida em que é difícil abandonar o mundo que criámos.

lugares onde vivemos e onde passámos horas felizes e horas amargas, por mais humildes e desamparados que sejam esses lugares, fica com eles alguma coisa da nossa alma” (ibid.: 141). Em contrapartida, leva também consigo, transformados em memórias, fragmentos dessas habitações, que projectará na morada futura, no intuito de aí recriar o que de melhor as anteriores lhe ofereceram: “Idealizava já a nossa casa, como a que havíamos tido antes de partir. Os móveis, os livros, os quadros... Tudo estaria como dantes, à nossa espera” (ibid.: 147).

Os móveis e os objectos desempenham, em todo este processo, um papel determinante, por serem capazes de guardar dentro de si velhas memórias e por reterem as marcas de quem os manuseou. Daí a referência aos livros e aos quadros, que imagina esperarem-na, como se de velhos amigos se tratasse cuja presença só por si seria capaz de recriar o ambiente de antes, guiada sempre pelo desejo de trazer o passado para o presente. A protagonista e o marido, porém, têm perspectivas claramente diferentes, quase opostas, em relação ao espaço casa e ao que este significa, pois, enquanto ele pensa na próxima oportunidade de negócio, ela preocupa-se em tornar cada casa o mais semelhante possível à da infância.

Consegue-o, na primeira habitação de casada, assim recuperando parte da tranquilidade perdida, que lhe volta a ser tirada com a viagem para África, já que a casa do pântano se opõe radicalmente a tudo o que sempre idealizou. De volta ao país de origem, de novo se instala numa casa bem distante da desejada, a que aliás são feitas poucas referências, mas onde estão patentes a solidão e a angústia características do mundo urbano, sentimentos desencadeados pela morte do pai e que o quotidiano da cidade acaba por intensificar, até porque o marido se entrega a uma vida mais boémia:

Permanecia longo tempo sentada perto da janela. Os carros desciam e subiam a rua e formavam duas longas filas, encostados aos passeios. Todos regressavam para jantar. As outras casas iluminavam-se. As portas dos elevadores do nosso prédio batiam a cada instante. E Pedro não vinha. (ibid.: 173)

A janela representa, aqui, a postura de espera e de observação adoptada pela protagonista, que se relaciona directamente com a ausência do marido, mas que pode ser vista segundo uma perspectiva mais lata. De facto, marca toda a busca que leva a cabo, feita de forma passiva, pois sempre dependente de decisões alheias, sobretudo das de Pedro, e da esperança de que estas correspondam aos desejos que acalenta. Representa

ainda o fosso que a afasta dos demais, pois o vidro que separa o interior do exterior simboliza a diferença entre a sua vida e as dos condutores dos carros que sobem e descem, as dos que regressam para jantar, habitantes de casas iluminadas, enquanto a dela permanece escura. Este tipo de passagem continua, portanto, e à semelhança do que verificámos anteriormente, a ter aqui relevo, embora permita agora aceder a uma realidade diferente em si e diferentemente sentida dos horizontes de antes.

O contraste entre a luz e a sombra mostra bem a dimensão da sua angústia, que de súbito encontra uma brecha por onde se evadir, quando, na sequência de novo projecto de Pedro, volta a mudar de casa. Trata-se de uma velha habitação em mau estado – “A casa de habitação era velha e depois de ali termos passado as primeiras chuvas vimos que o vigamento estava completamente podre” (ibid.: 174). –, contígua à fábrica que está no centro de novo projecto de Pedro. Cecília arranja-a o melhor que pode, conseguindo tornar o ambiente acolhedor e de certa forma recriar o de antes da morte do pai e o dos primeiros tempos de casada:

No rés-do-chão armei o quarto e arranjei uma espécie de sala comum. Mande fazer umas cadeiras de repouso confortáveis e compus vasos com flores e plantas de folhas largas que permitiam sentirmo-nos num formoso jardim de Inverno. (id., ibid.)

A referência às “cadeiras de repouso confortáveis” introduzem uma nota positiva, que a presença das plantas vem acentuar. O efeito benéfico que a proximidade de certos elementos da natureza tem na protagonista torna-se evidente quando se preocupa em trazê-los para dentro do espaço habitacional, assim reproduzindo um reflexo do jardim que o rodeia. Note-se, porém, que nada aí se encontra em estado puro e selvagem, como em *A Origem*, havendo, pelo contrário, um esforço no sentido de proporcionar o ambiente isento de sobressaltos que o adjectivo “formoso” sugere:

Entretanto, eu ia povoando o meu limitado paraíso com pintainhos, patos, coelhos e todos os animais abandonados que vinham comer os restos das nossas refeições. As árvores representavam o meu maior orgulho. Tinha onze oliveiras, sete laranjeiras e cinco pereiras. As roseiras cresciam por todos os lados. (ibid.: 176-77)

Alcança, assim, de novo perto de um jardim cujas características paradisíacas⁷³ evocam os tempos serenos da infância e numa casa a que pode chamar sua, moldá-la a si, um reflexo de felicidade. Isso permite-lhe abandonar a atitude passiva há pouco referida e começar a agir sobre o seu pequeno mundo. A paz de que aí usufrui, patente na imagem do “paraíso”, transmitida através da enumeração das diferentes espécies de animais e de árvores, perde alguma força quando caracterizada pelo adjetivo “limitado”. De facto, a par deste lado luminoso, a casa apresenta uma vertente sombria: “Não sei porquê, mas a casa lá em cima, com os telhados apodrecidos e grandes vidraças que batiam e rangiam à passagem dos comboios, causava-me uma viva impressão. Além disso, havia as ratazanas. Que barulho sobre as nossas cabeças!” (ibid.: 182).

A percepção negativa que a personagem tem da realidade acima transcrita nasce sobretudo do tom dissonante de ruídos como o bater e o ranger dos vidros, ou o vaivém dos ratos. Com efeito, desagradáveis e até ameaçadores, ganham uma importância redobrada com as cada vez mais constantes ausências de Pedro, o que significa que a presença do marido é essencial para que a protagonista se sinta em casa. Neste sentido, o afastamento físico dele, a par de um desinteresse evidente pelo pouco que construía ali, implica o ruir simbólico de mais um lar que Cecília sonhou poder tornar-se definitivo:

Cheguei a desejar ardentemente ficar a viver para sempre naquele ermo. Se Pedro pensasse como eu, teríamos feito daquela habitação um lar magnífico. Arranjaríamos as vigas. Consertaríamos as paredes mais esburacadas e pintaríamos tudo de cores claras. (ibid.: 188)

Aquela casa nunca correspondeu exactamente ao desejado, como a palavra “ermo” evidencia, até porque se encontrava no estado de deterioração a que as palavras acima transcritas aludem, mas acaba por se transformar no refúgio capaz de a salvar de uma errância que não consegue mais suportar: “O nosso lar era um descontrolado montão de coisas, sempre arrumadas em caixotes e gavetas” (ibid.: 187). Por isso, o momento em que se vê forçada a abandoná-la corresponde ao início de uma espiral

⁷³ Leland Guyer refere-se ao desejo de recuperar o Jardim do Éden, com toda a simbologia que lhe está subjacente, patente na busca pela felicidade levada a cabo pelo indivíduo, nos seguintes termos: “Independentemente do tipo de jardim a que se faça referência, para o homem ocidental a sua presença em parte reflecte uma necessidade de recriar o Jardim do Éden” (1982: 140).

descendente, marcada por um desespero cada vez mais forte: “Aquela nova mudança foi o começo de uma queda vertiginosa” (ibid.: 198).

Muda-se para Lisboa, que surge como um meio hostil e até agressivo, de novo contrastando com a tranquilidade que encontra no meio rural, e aí inicia uma solitária e penosa existência. Continua, ainda assim, a sonhar com a casa natal, roubada na infância e depois disso várias vezes em parte reconstruída. Ergueu-a, na verdade, ou apenas um mero reflexo, em todas as outras em que habitou, ou em que imaginou habitar, como a que poderia ter tido com Fritz ou a que quase teve com Pedro, mas não consegue fazê-lo naquela em que se encontra durante a sua permanência na cidade, de tal modo se encontra dominada pela solidão, que acaba por desembocar, como é fácil de compreender, numa angústia ontológica:

Lá em cima não sabiam que existia tão próximo uma criatura como eu. Com os olhos pregados no tecto donde vinha o ruído das cadeiras, as risadas do menino e o som do rádio, sentia, como nunca, o vazio e a inutilidade da minha vida. (ibid.: 235)

De facto, sem o amor de Pedro, de quem está prestes a separar-se, nem qualquer outro tipo de afectividade humana, já que evita o convívio com a mãe e com o irmão, envergonhando-se da sua situação de mulher abandonada, tem como única companhia os ruídos dos vizinhos do andar de cima. Este eco prova que lá fora continua a existir um mundo vivo, da mesma forma que os seus objectos, que sempre conserva consigo, testemunham que este existiu outrora. Leva-os para onde quer que vá, numa tentativa desesperada de impedir que os laços que a prendem à realidade se quebrem de forma definitiva: “Junto do que me pertencia, das minhas coisas, dos livros que abria a cada instante, sentia-me mais segura” (ibid.: 239).

Eis, pois, a sua única companhia, através da qual evoca memórias dos momentos em que alcançou alguma tranquilidade, assim povoando o presente. A casa assume, nesta altura, os contornos de um túmulo, espécie de prisão onde voluntariamente se encerra: “Deixei-me ficar encerrada em casa como se tivesse morrido” (id., ibid.). É, por isso, também um refúgio, de onde observa o exterior, e de novo o vidro da janela funciona como uma barreira que separa o mundo dos vivos, claro e vibrante, do seu, escuro, frio, em que se move num estado de dormência. Não o quer abandonar, porém, mas a ruptura definitiva com Pedro a isso a obriga.

Embora esta casa apresente características muito diferentes das que idealizou, sente, ao ser forçada a deixá-la, como se de novo lhe roubassem a da infância: “A minha casa desfeita! Tudo desfeito! Estava como aqueles pobres animaizinhos a quem destroem o ninho...” (ibid.: 256). É então obrigada a reconstruí-lo eternamente, num isolamento que em simultâneo deseja, por aí encontrar uma plenitude inesperada⁷⁴, e teme, na medida em que este regresso ao passado traz de volta fantasmas assustadores. Transporta-os, juntamente com os móveis e objectos que nunca abandona, para a sua última morada, o local triste e solitário onde se encontra no momento da escrita:

Vagueio pela casa, que não parece a minha... Nem lume aceso, nem flores, nem as coisas banais que são a prova de que existimos. E valerá a pena? Estes móveis polidos, cheios de pó, os livros que carreguei por toda a parte, os meus quadros... (ibid.: 154-155)

Eis o seu derradeiro abrigo, tão diferente do que imaginou que quase não o reconhece. A ausência de lume e de flores, criando um ambiente sem calor, sem luz, sem cor e distante dos elementos da natureza que outrora tanta paz lhe transmitiram, ilustra bem a dimensão da sua angústia, o peso de uma solidão em que quase se dilui. A interrogação e as reticências exprimem a dúvida e o desalento que aquela casa, hostil e destituída de ecos familiares, transmite e a que tenta responder através de um constante recordar. O sofrimento que este lhe provoca está aliás em sintonia com o ambiente em que se move: “E o Inverno dentro desta casa multiplica-se como se ela fosse o centro de todos os Invernos do mundo, com as suas cheias, os seus temporais desabalados, a sua lama, a sua miséria, a sua escuridão pegajosa” (ibid.: 289).

Semelhante escuridão, símbolo dos males que a atormentam, encontra-se povoada de memórias e de todos os pertences que Cecília acumulou ao longo da vida, móveis, objectos, quadros, que aqui assumem, aliás, o papel de companheiros⁷⁵. Vive aí como que aprisionada, pois, embora se ressinta do ambiente sombrio, não consegue afastar-se. Isto porque este espaço, mesmo pouco acolhedor, impede-a de ser devorada pela multidão anónima que percorre diariamente as ruas da cidade, mantendo-a a salvo, o

⁷⁴ A protagonista confessa: “O isolamento [...] também me transmite momentos que jamais encontrarei fora deste silêncio que se formou em redor de mim...” (TN: 259).

⁷⁵ Ana Luísa Rainha afirma, a propósito da relação que pode estabelecer-se entre um sujeito e respectivos objectos: “O indivíduo contemporâneo transfere a sua solidão e necessidade de afecto para as coisas inanimadas, atribuindo-lhes significados pessoais e estabelecendo com elas relações de natureza emotiva” (1997: 41).

que assume particular importância se tivermos em linha de conta que “a segurança, no sentido de preservação da integridade física, é, claramente, aquela que mais fortemente determinou a relação com o espaço ao longo de toda a história” (Costa, 1997: 116). Aquelas paredes funcionam, na verdade, como uma segunda pele, espécie de roupa que lhe protege o corpo despido, dando-lhe alento para continuar: “Tudo parecia morto; todavia, agarrava-me à ideia de não perder a casa. Viver dentro dela era cobrir uma espécie de nudez” (TN: 299).

Após tantas batalhas perdidas, sonhos roubados, promessas defraudadas, a casa é tudo o que tem, tudo o que deseja ter, desde que possa chamar-lhe sua e verdadeiramente habitá-la. Isto implica, como referido anteriormente, dispor dela segundo a sua vontade, moldá-la a si, através da escolha e da preservação dos móveis, dos objectos e de tudo o que se encontra no seu interior. Deste modo, já que “criar um espaço é, antes de mais, construí-lo mentalmente” (Jorge, 1993: 68), ao transpor para a realidade a imagem feita de memória e de imaginação que guarda na cabeça⁷⁶, reconstrói uma sucessão de vezes a casa natal, impedindo assim que esta se perca por completo. Sabe que jamais a recuperará por inteiro, mas poderá trazê-la de volta em parte e é o que continuamente faz, sempre que entra numa nova casa, esperando que dessa vez seja para sempre: “Também procuro ainda, apesar de tudo, no meio dos escombros, o meu carinhoso amor, o meu paraíso perdido, a minha verdadeira casa!” (TN: 316).

1.4. Síntese

Terra de Nod apresenta-nos a casa natal, aquela onde nascemos e que constitui, por isso, o nosso mundo primeiro. As experiências que aí vivermos deixam-nos marcas profundas, capazes de estabelecer entre o indivíduo e essa habitação inicial um laço indissolúvel. Neste sentido, levá-la-emos connosco para todas as outras por que porventura passarmos, reconstruindo-a sucessivamente, através da memória e da imaginação, numa tentativa de recuperar a infância perdida e de resgatar os sentimentos que aí dominavam. Eis o objectivo que Cecília persegue ao longo das páginas do romance, relembrando para isso toda a sua trajetória e analisando-a através da escrita,

⁷⁶ Já no capítulo II, citando Bachelard, se fez referência a esta associação entre imaginação e memória que, quando trabalhadas em conjunto, podem reerguer a casa natal ou tornar real e palpável uma casa que apenas existia no plano das ideias.

num processo de auto-análise ao longo do qual reviverá os acontecimentos mais marcantes.

Esse rememorar é feito numa casa bem diferente daquela em que nasceu e de que foi forçada a separar-se em criança. De facto, a luminosidade de outrora dá aqui lugar a um ambiente sombrio e povoado de fantasmas, muito em sintonia com o estado de espírito da própria protagonista, que aliás o reconhece: “Não deixa de ser estranho recapitular parte da minha vida num lugar como este, no meio da noite, rodeada de coisas que esperam na sombra; que esperam não se sabe o quê” (ibid.: 289). Esta estranheza advém precisamente da consciência das diferenças que afastam esta casa da casa natal e das semelhanças que, em contrapartida, a unem à pessoa amarga em que se transformou. Por isso, não sabe já o que esperar, pois os seus sonhos, o desejo de regressar à habitação inicial, vibram ainda, mas compreende que esta jamais será o que um dia foi. Continua, ainda assim, a constituir o pilar que a sustenta, feito agora de memórias e de sonho.

Neste sentido, a casa natal é como que um prolongamento da própria protagonista, um fragmento de si sem o qual não poderia viver, da mesma forma que a casa cósmica de *A Origem* faz parte integrante das figuras que lá dentro se movem. Há, em ambos os romances, uma interacção entre personagens e espaço habitacional, valendo este sobretudo pela protecção e pela segurança que pode proporcionar. Constitui, portanto, uma espécie de fortaleza em cujo interior reside um tempo/espço diferente, como que perdido numa dimensão paralela. Cecília vê-a, alimenta-se da força que daí flui, mas não consegue verdadeiramente alcançá-la, enclausurada numa realidade que corresponde, afinal, à terra de Nod a que o título se refere.

CAPÍTULO III

1. *Bárbara Casanova*

1.1. Maria da Graça Azambuja

Maria da Graça Azambuja⁷⁷ nasceu em 1918, na vila de Benavente, e morreu em 1993. Deixou-nos uma obra bastante extensa, sobretudo quando comparada com a das outras autoras aqui em estudo, que inclui contos, novelas, romances e ainda textos de carácter ensaístico. Através das personagens femininas que criou, fortes, marcantes, ensombradas pela tristeza, retrata a forma como a mulher, embora ainda fortemente condicionada pelas regras que a sociedade lhe impunha, dava já alguns passos decididos no sentido da sua emancipação. Da permanência em Angola, ficou-lhe o interesse por questões relacionadas com as colónias portuguesas em África, que surgem na sua escrita de modo recorrente, entrelaçando-se na trajectória das suas protagonistas, como se verifica nos livros *A Primeira Viagem* (1952), *A Terra Foi-lhe Negada* (1958) ou *O Rio Era Vermelho* (1968).

Iniciou a sua carreira literária em 1945, publicando *Quando as Vozes se Calam*, título considerado promissor, num pequeno artigo em que a autora e a irmã⁷⁸ são significativamente comparadas às irmãs Brontë: “É uma estreia, para além do que se pode classificar de promessa” (S/a, 1945: 4). João Gaspar Simões, embora aponte algumas falhas dignas de nota, faz referência a traços a seu ver bastante positivos e que revelam uma talvez excessiva empatia com a obra: “Não lhe faltam qualidades: sabe pôr dramatismo nas cenas dramáticas, ternura nas cenas amorosas, sofrimento nos transe dolorosos, lágrimas nos olhos que têm de chorar” (1945: 5). O livro conta a história de uma mulher cujo percurso, pontuado de adversidades, se aproxima do da protagonista do romance seguinte, *Joana Moledo*, publicado dois anos mais tarde, a que a crítica dedicou palavras elogiosas:

Admira-se a sua segurança a tal ponto que *Joana Moledo* parece o termo duma carreira literária e não o seu meio caminho, embora banhado por uma luz meridiana de beleza, que o torna, porventura, pelo carácter do entrecho e a subtilidade do estilo, único como padrão na literatura nacional. (S/a, 1949: 4)

Na verdade, também em *Bárbara Casanova*, objecto principal deste capítulo, e em *A Primeira Viagem*, encontramos figuras femininas com um modo muito próprio de olhar o mundo, o que as leva a questionarem aquilo que outros aceitam com naturalidade e as impede de se aproximarem dos que lhes estão mais próximos. Encontram-se, assim, do lado de cá de uma qualquer barreira invisível, reflectindo constantemente sobre essa solidão dolorosa e

⁷⁷ Depois do divórcio, começa a assinar as suas obras com o nome de solteira, Maria da Graça Freire.

⁷⁸ Maria da Graça Freire é irmã de Natércia Freire, autora sobretudo de volumes de poesia, como *Castelos de Sonho* (1935) e *O Meu Caminho de Luz* (1939), e do livro de contos *A Alma da Velha Casa* (1945).

forçada a que não conseguem furtar-se. Este livro, que lhe valeu o Prémio Ricardo Malheiros, suscitou os seguintes comentários a João Gaspar Simões: “*A Primeira Viagem* é um dos mais pungentes romances que a vida portuguesa tem inspirado a pena de escritor nacional” (2001: 297). Artur Portela, por seu lado, num tom de inegável louvor, refere-se a uma evolução da autora, afirmando:

Neste novo romance *A Primeira Viagem*, Maria da Graça Azambuja mostra-nos outra face do seu talento. A primeira, em *Joana Moledo* como que estava ainda embebida na noite; esta é solar, concreta – e, positivamente, realista. Por outras palavras: é a chave da vida, o fio de Ariadne, no vasto e tenebroso labirinto que é o Mundo. (1952: 9)

Escrito na primeira pessoa, é a protagonista, Mónica, quem nos dá conta da sua difícil passagem por terras de África, de onde sobressai uma determinação e uma coragem ímpares, a par de um sofrimento que a leva a ultrapassar os próprios limites. A temática de ordem colonial surge também em *A Terra Foi-lhe Negada*⁷⁹, embora aqui o confronto tenha lugar em território português, romance em que a questão do racismo se prende com a das relações conjugais, permitindo por isso reflectir acerca da situação da mulher, e nos é transmitida através das recordações da protagonista.

A autora publicou, a par dos volumes de contos, de novelas e de ensaio, um total de oito romances⁸⁰, dos quais sobressai a luta travada pelas personagens femininas no sentido de se libertarem das condicionantes de ordem social e moral, assim como de uma angústia avassaladora. De facto, desde Mónica, de *Quando as Vozes se Calam* (1945), a Ruth, de *O Amante* (1976), estamos perante figuras com cuja dor facilmente nos identificamos, tal é a expressividade desta escrita, capazes de deixar uma marca profunda no leitor, prova do talento narrativo da autora. É caso para nos questionarmos, então, acerca das possíveis origens do véu de esquecimento que actualmente encobre o nome e a obra de Maria da Graça Freire.

⁷⁹ Maria da Graça Freire ganhou o Prémio Eça de Queirós com este romance e, mais tarde, em 1971, o livro de contos *O Inferno Está Mais Perto* valeu-lhe o Prémio Nacional de Novelística.

⁸⁰ Para além das obras citadas, a autora publicou ainda outras obras de ficção: *As Estrelas Moram Longe* (1946), *O Regresso de Bruno Santiago* (1956), *A Quinta Estação* (1957), *Um Amor do Outro Mundo* (1957), *Os Deuses Não Respondem* (1959), *Talvez Sejam Vagabundos* (1962), *Nós Descemos à Cidade* (1963), *As Noites de Salomão Fortunato* (1964), *Inventário* (1982), *Um Dia de Catarina* (1985) e *O Nosso Tempo Verde de Nós Dois* (1990). Publicou também textos ensaísticos: *Mariana Alcoforado* (1962), *Portugueses e Negritude* (1971) e *Mouzinho de Albuquerque: o homem e o mito* (1980).

1.2. Casa sonhada

Bárbara Casanova, romance com o mesmo nome da personagem feminina que o protagoniza⁸¹, apresenta-nos uma casa bem diferente da de *A Origem*, mas algo semelhante à que encontramos em *Terra de Nod*. Introduz, no entanto, diferenças significativas em relação a esta, como aliás veremos, ainda que sejam ambas constituídas pelos mesmos materiais etéreos e o seu valor advenha sobretudo dos sentimentos de paz, tranquilidade e segurança que proporcionam às personagens. Porém, se no romance de Judite Navarro essas sensações se mantêm vivas, através da memória, até ao final, funcionando como uma espécie de oásis ou de último reduto, neste, a partir de determinada altura, e na sequência de uma viragem decisiva na trajectória da figura principal, o poder da casa dissipa-se. Continua a existir enquanto construção, mas quebram-se os laços que a unem a Bárbara.

Depois da ruptura, este espaço despoja-se do significado que a habitante até aí lhe atribuiu, ficando reduzido a um mero aglomerado de paredes e de objectos. Perde, assim, o seu carácter protector e todo o valor onírico, a que Bachelard largamente se refere: “Notre but est maintenant clair: il nous faut montrer que la maison est une des plus grandes puissances d’intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l’homme. Dans cette intégration, le principe liant, c’est la reverie” (2008: 26). Os sonhos desfeitos podem ser resgatados através da memória, como *Terra de Nod* ilustra. Em *Bárbara Casanova*, diferentemente, embora a habitação esteja na família há gerações, não se trata da casa natal da protagonista, o que enfraquece o poder das lembranças evocadas.

Estamos, na verdade, perante a casa sonhada, na forma específica, muito definida, que este romance lhe confere. Todas as que teremos ocasião de estudar ao longo do presente trabalho são, em parte, e de um modo que pode ser mais ou menos evidente, feitas de sonho, elemento determinante, na medida em que permite às personagens ultrapassarem as fronteiras que a realidade lhes impõe. Aqui, porém, a transfiguração e

⁸¹ A propósito do título, João Pedro de Andrade afirma: “*Bárbara Casanova* é, a estes respeito, um título modelar. Nem uma sugestão, nem um programa, nem uma tese. Nada mais que um nome de mulher. Preparamo-nos, assim, para assistir ao desenrolar de uma vida, sem sermos prevenidos de qualquer intenção oculta. Esta saudável desprevenção, que se continua na narrativa, representa o melhor caminho para atingir a expressão artística num género que, mesmo em alguns dos seus melhores exemplos, nem sempre pode citar-se entre as obras de arte” (2005: 81).

a apropriação oníricas desempenham um papel preponderante, representando, para além disso, uma hipótese de sobrevivência⁸².

De facto, Bárbara, a quem tudo vai sendo gradualmente tirado – a família, a possibilidade de casar por amor, um espaço onde se sinta integrada –, em determinado ponto da sua trajectória, e apesar da força imensa que a anima e que a leva a prosseguir, fica exangue, como que aprisionada numa solitária redoma de dor de onde apenas o sonho da casa, ao permitir-lhe idealizar um futuro mais de acordo com as expectativas esboçadas, a poderá libertar. Este, no entanto, e ao contrário do que vimos acontecer no romance anteriormente estudado, não a ampara desde criança, surgindo, pelo contrário, apenas em determinada altura, na sequência de uma promessa feita pela tia, que não chega nunca a cumprir-se.

O sonho, tal como nasceu, extingue-se, deixando a personagem entregue ao desamparo com que desde cedo se debate. Vive de habitação em habitação, não conseguindo fixar-se, numa errância semelhante à de Cecília, de *Terra de Nod*, mas sem o pilar sólido da casa natal em que se apoiar. Aquela onde passa grande parte da infância, situada no meio pequeno e envolvente de Vila de Rei, apesar de velha e algo degradada, simboliza, não sem ambiguidade, um mundo para sempre perdido e representa uma época que recordará com saudade:

Os compartimentos, demasiado amplos e desconfortáveis, com frio e humidade a entrar pelas juntas mal unidas das portas e das janelas, podiam considerar-se *abundantemente arejados*. Sobretudo o quarto das pequenas, voltado ao mar, gozava, quando a atmosfera se encontrava límpida, de uma vista soberba. (BC: 13; *italico original*)

O desconforto da habitação é, aqui, evidente. Atenua-se, porém, perante a nota de harmonia que a proximidade do oceano introduz, patente nos adjectivos “límpida” e “soberba”. Foi no interior daquelas paredes, fisicamente pouco acolhedoras mas onde domina a segurança dos laços familiares, que começaram a delinear-se os traços definidores de Bárbara, encerrando os pontos de referência à luz dos quais irá interpretar a realidade.

⁸² No que diz respeito às diferenças entre a casa natal e a casa sonhada, notem-se as seguintes palavras de Bachelard: “Parfois, la maison de l’avenir est plus solide, plus claire, plus vaste que toutes les maisons du passé. À l’opposé de la maison natale travaille l’image de la maison rêvée” (2008: 68).

Após a morte do pai, vê-se forçada a abandonar este espaço protector e a trocar a pequena localidade de Vila de Rei, onde se movimentava com certo à-vontade, pelo espaço imenso e hostil da grande cidade⁸³. Aí, suportando um quotidiano de privações e julgando-se responsável pela mãe e pela irmã, cresce precocemente e de forma abrupta. Deixa de ser criança, mas também ainda não é adulta, pelo que se sente, nesse território intermédio em que não se reconhece, de algum modo enclausurada, para o que em muito contribui o ambiente triste e sombrio da nova casa.

Constituída por “dois compartimentos num andar amplo, num daqueles prédios monstruosos, padrão do mau gosto que caracterizou as construções de entre as duas guerras” (ibid.: 49), contrasta com a que deixou para trás. De facto, este aspecto exterior nada apelativo sugere já o clima soturno que paira nas duas únicas divisões de que dispõem, já que as restantes estavam ocupadas pelo casal com quem partilham o espaço, capaz apenas de proporcionar desamparo e desconforto: “O quarto, amplo, embora, recebia pouco ar, de uma janela para um saguão onde se acumulavam velharias” (ibid.: 51).

Esta falta de ar aponta para uma atmosfera pesada, bastante em sintonia aliás com os traços que nesta altura caracterizam a protagonista. Com efeito, reservada e distante, “o que lhe dava um aspecto de concha fechada” (ibid.: 59), enrola-se cada vez mais sobre si própria, procurando nessa espécie de casulo que então cria a paz que tanto deseja. Encontra, em vez disso, uma solidão cada vez maior, o que aumenta a sua incapacidade de comunicar e lhe transmite uma sensação de asfixia. Bárbara sufoca, portanto, na casa sem ar e sem luz: “As traseiras do prédio eram tão escuras em pleno dia que fora difícil à pequena habituar-se ao panorama constituído por outras paredes, outras janelas, outros vizinhos. Nem uma réstea de sol iluminava o ambiente de túnel” (ibid.: 51).

Este espaço, destituído de qualquer beleza ou centelha capaz de fomentar a esperança, assemelha-se a uma prisão tão sólida quanto a barreira invisível que separa a personagem do resto do mundo, tornando-a triste, solitária, escudada por uma capa de frieza, sob a qual se esconde uma figura tão vulnerável quanto determinada a enfrentar a sucessão de adversidades com que se depara⁸⁴. Desenvolve, assim, um agudo instinto de

⁸³ Na verdade, também em *Terra de Nod*, Cecília vê, ainda menina, a sua vida alterar-se profundamente na sequência da morte do pai, acontecimento que irá condicionar todo o seu percurso posterior.

⁸⁴ Sobre estas duas facetas da personagem, que se tornam mais evidentes na sequência da trágica morte do pai, João Pedro de Andrade afirma: “A psicologia de Bárbara não se nutre de si própria; é, antes, posta em jogo pelas circunstâncias, primeiro acidentais, logo sociais, que a forçam a revelar-se em toda a

sobrevivência, suficientemente forte para a fazer prosseguir, mas incapaz de a resgatar do fosso de incompreensão para onde gradualmente resvala e que a impede de se relacionar com os que a rodeiam.

Consciente da sua situação de cativa, revolta-se. Trata-se de uma revolta íntima, porém, cujas consequências se manifestam precisamente sob a forma de um retraimento ainda maior, que corresponde, afinal, a uma tentativa falhada de se tornar imune ao sofrimento causado pela dureza do quotidiano. É então que se refugia no sonho da casa, nascido de uma promessa, como adiante veremos, e que começa a tomar forma durante umas férias em Valverde, localidade rural onde os pais viveram nos primeiros tempos de casados e os tios habitam ainda. Os dias aí passados representam, portanto, mais do que a desejada pausa na rotina atribulada da cidade, uma esperança de futuro, embora a primeira impressão, ao observar-lhe o exterior, não cause um impacto profundo: “Uma semana depois, ali estavam frente à habitação de fachada vermelhusca, desbotada de sóis e de invernias, sob o telhado da qual, ao jeito de asas recolhidas, estava escrito em caracteres pretos: «Chalet Valverde»” (BC: 74).

É aqui que o sonho desponta, confortando Bárbara durante algum tempo, dando-lhe esperança e alento. Quando se extingue, deixa-a entregue a um desamparo maior do que nunca, a uma solidão intensa e à racionalidade por que sempre se regeu, que não é incompatível com o sonho, opostamente ao que seria talvez de esperar, na medida em que este se ancora em algo muito concreto – a casa –, que assume aqui uma dimensão onírica.

1.3. Transfiguração onírica

A habitação de Valverde, embora exista de facto, impõe-se sobretudo pela sua dimensão onírica. Com efeito, é o sonho de um dia poder considerá-la sua que impede a protagonista de se perder na solidão de Lisboa. O desamparo que caracteriza o ambiente urbano contrasta, pois, com a protecção que a casa dos tios lhe proporciona, embora apenas após um processo de apropriação do espaço. De facto, num momento inicial, é invadida por uma estranheza que a enclausura no seu mundo de incertezas como se de uma barreira se tratasse: “Bárbara ia decorando os móveis e as paredes, e voltava a sentir-se oprimida. Era muito pequena ainda quando ali estivera, mas no ambiente

amplitude. No seu íntimo, chocam-se um fundo sentimental e altruísta e um sólido sentido das realidades” (2005: 83).

soturno da velha habitação provinciana pesava um jogo de lembranças que a incomodava” (ibid.: 75/76).

Trata-se, na verdade, de um reencontro com uma casa que frequentara já em criança, guardando de então recordações distantes e um tanto difusas, referentes a um passado feliz e nessa medida opostas à atmosfera pesada e triste com que ali se depara, que os adjetivos “soturno”, e “provinciana” tão bem transmitem. O modo atento como observa os móveis, os objectos⁸⁵, as paredes, patente na forma verbal “ia decorando”, traduz o esforço da personagem no sentido de compreender esse contraste e os sentimentos que desperta em si cujo carácter negativo é acentuado pelos imperfeitos “pesava” e “incomodava”.

Tudo isso se quebra, de súbito, quando, ao percorrer com o olhar as fotografias de família, descobre o retrato do pai. Este confronto com um passado distante e nostálgico, capaz de evocar uma felicidade perdida e também a dor provocada pela viragem que a estilhou, atinge-a com uma violência inesperada: “Por isso, uma espécie de terror abalou-a ao contemplar, de chofre, aquele rosto inteligente e compreensivo” (ibid.: 76). Este choque inicial tem, no entanto, o poder de transfigurar a casa, que assim assume novos contornos: “Ninguém deu conta das suas reacções, através das quais o desconforto de entrar em casa estranha, que experimentara à chegada, desaparecera. Tudo à sua volta adquiria o aspecto familiar que, no decorrer dos dias se acentuaria” (id., ibid.).

Deste modo, a habitação pouco familiar, onde não se lembrava sequer de ter estado, transforma-se num espaço conhecido, marcado por pontos de referência tranquilizadores, mas também por contrastes. Deste modo, à atmosfera leve dos quartos – “Apesar do rebaixo, os dois quartos de água-furtada, decorados com chitas alegres, tinham um aspecto agradável” (ibid.: 77). –, opõe-se a atmosfera pesada da grande maioria das divisões: “Como todo o resto da habitação, o compartimento cheirava a velhice, aos gostos limitados dos seus possuidores” (id., ibid.). Semelhante jogo de luz e de sombra, aliado à dimensão onírica, aponta já para a ambivalência do sonho da casa, fonte de esperança e paralelamente de desespero, como adiante veremos.

A estada em Valverde corresponde apenas a uma pausa no quotidiano sombrio da protagonista, que assim encontra numa localidade pequena, como já antes em criança, uma paz bucólica que é a antítese da angústia presente no meio urbano: “Bárbara

⁸⁵ Vimos já, no capítulo I, que os móveis e os objectos têm a capacidade de guardar a memória e a identidade de quem os manuseou, aí deixando a sua marca.

esqueceu-se que as férias não iam além de uma clareira na vida usual e atravessou, a princípio, dias de verdadeira despreocupação” (ibid.: 86). Desta breve paragem nasce o sonho e com ele a pequena brecha luminosa que só se fechará quando este se extinguir e que até então sempre a acompanhará, como um refúgio impalpável, protegendo-a, dando-lhe esperança de um dia se evadir da prisão em que vive.

A casa sonhada ergue-se, portanto, na sequência das seguintes palavras da tia da protagonista, a partir de um edifício com existência real e concreta: “– O Octávio está a fazer-se um bonito rapaz. Tomarias tu... E depois, gostas desta casa onde também o teu pai viveu, não gostas? Se casares com ele, a casa é tua...” (ibid.: 85). Bárbara transfigura este espaço, ao longo do processo de apropriação, moldando-o ao seu desejo de vir a ter um lugar que verdadeiramente lhe pertença e a que pertença também, pois, de acordo com Maristela Girola, “aquele que não se descobre envolto por determinados lugares, especialmente pelos locais familiares que transmitem segurança, sente-se em um vazio vertiginoso em que se perde sem um ponto de referência” (2008: 150). A habitação interessa-lhe, assim, mais pelo sentimento de esperança que lhe proporciona, mais pelo que pode vir a ser do que pelo que na realidade é:

Dali podia contemplar a casa – a casa que Dagmar dissera poder vir a pertencer-lhe – e o vale. Ela, a quem tudo faltava no dia-a-dia, tudo recebia, numa grande avidez represada. No seu isolamento voluntário, as palavras da tia acerca do seu casamento com Octávio acudiam-lhe muita vez, mas era sobretudo ali, olhando a distância o desenho da casa, que elas adquiriam significado, porque não era propriamente a posse da casa bafienta, onde todos se hostilizavam, que a seduzia, mas o facto de poder chamar seu a quanto os olhos bebessem. (ibid.: 90)

A escolha do verbo “contemplar”, implicando um olhar atento por parte da protagonista, transforma a casa num objecto digno de admiração e de desejo, o que é aliás reforçado pela relação de causa e efeito estabelecida entre o que lhe falta e a ânsia de receber. Ora, é essa mesma ânsia que a leva a equacionar a proposta da tia, movendo-se então pela necessidade de preencher uma lacuna e não por qualquer interesse material. Na verdade, o adjetivo “bafienta” transmite da habitação uma imagem claramente negativa, enfatizando a ideia de que esta vale sobretudo pela promessa de futuro que representa.

Após as férias em Valverde, e já de regresso a Lisboa, Bárbara, embora se tenha tornado mais forte e mais segura na sequência dos dias passados em casa dos tios, não aguenta incólume a sucessão de adversidades que então se seguiu e sobretudo a falta de

meios económicos, por que em parte se sente responsável. A sua angústia avoluma-se, portanto, e até o sonho da casa dir-se-ia tombar para um estado de dormência. Continua sempre presente, no entanto, apresentando porém um carácter ambivalente, na medida em que, embora lhe permita ter esperança no futuro, a confronta com uma condição cujas consequências, caso a aceite, a poderão colocar numa situação ainda mais tormentosa do que aquela em que se encontra. Adia, por isso, a sua decisão indeterminadamente.

As palavras da tia revelam, assim, a dupla capacidade de alimentar e de asfixiar o sonho da casa. Tornam-no possível, com efeito, mas muito difícil de alcançar. No entanto, não determinam a sua realização pois isso irá depender das decisões da protagonista e das circunstâncias que o destino lhe impõe, como a mudança para Valverde, após o casamento e consequente viagem da mãe. Aí, de novo na companhia dos tios, é com curiosa resistência, apenas compreensível se considerarmos o facto de não ter aceitado bem esta união, que se instala num sítio que antes lhe proporcionou momentos de verdadeira tranquilidade, preferindo em vez disso continuar na cidade que a magoa e hostiliza.

Encara com contrariedade, pois, o regresso forçado a Valverde e a casa perde, neste contexto, parte dos contornos apelativos que o sonho lhe tinha conferido. Impõe-se-lhe, agora, como o local para onde o cumprimento do dever de filha obediente lhe ditou que fosse. No entanto, o período em que aí vive acaba por se revelar o mais semelhante aos tempos da infância, na medida em que a personagem recupera um reflexo da segurança e da protecção outrora perdidas. Incapaz, ainda assim, de se libertar dos sulcos profundos que as dificuldades passadas lhe imprimiram, assume o comando da habitação, aliás de acordo com os traços que lhe definem o carácter, encontrando nos trabalhos domésticos uma forma de sobrevivência:

Enquanto Madalena e Dagmar corriam para a missa ou para as novenas, quando a Sagrada Família não vinha honrar tão indignos hospedeiros com a Sua presença, Bárbara depois de ajudar Quitéria, de resolver grande parte dos problemas dos criados da lavoira que entravam e saíam, de fazer a própria escrita da casa, movia-se, vazia, uma espécie de anjo expulso do paraíso – a pele quase lívida, os olhos queimados. (ibid.: 145)

A diferença entre a postura de Bárbara e a da irmã ou da tia empurra-a para uma espécie de mundo à parte, de onde não consegue verdadeiramente comunicar com os outros. Entrega-se, por isso, às tarefas da casa, que executa de forma maquinal, vazia de

sentimentos e de emoções, obedecendo a um forte sentido do dever e guiada pelo ténue desejo de assim ultrapassar a barreira que a mantém em isolamento. No entanto, o elo que a liga à casa enquanto construção de facto não se estreita e esta continua a representar para ela o sonho de ter algo a que possa chamar seu, para aí erguer um refúgio onde se sinta a salvo de um mundo em que não se enquadra.

Possuir a casa implica, como vimos, casar com Octávio, o que acaba por fazer, levada sobretudo pela capacidade de se sacrificar por aqueles de quem gosta em detrimento de si própria, deixando assim o caminho livre para que a irmã se aproxime de Jerónimo, o homem que ambas amavam. O sonho da casa continua adormecido, na medida em que a personagem não pensa nele, mas vibra imperceptivelmente, acompanhando-a pelas ruas desoladas de Lisboa, para onde se muda depois de casar, até se estilhaçar por completo, com a súbita morte de Dagmar, que afinal testamentara a favor do marido: “Valverde ficava à distância que a morte lhe marcava. Durante o tempo passado ao lado de Octávio nunca pensara naquilo, mas a perda da casa não deixava de ter a sua parte no desgosto que lhe causava a morte de Dagmar” (ibid.: 203).

Bárbara só agora se apercebe de quanto o sonho de possuir a casa, durante algum tempo esquecido, assim como o refúgio que isso sempre constituiu eram importantes para ela. Entre as possibilidades que daí advinham e a realidade com que se confronta, ergue-se a barreira mais intransponível de todas: a morte. Sentindo-se enganada, deixa que a decepção dê origem a uma raiva capaz de fortalecer o elo que a une à habitação. Sabe-a definitivamente perdida, mas uma força inominável, de algum modo semelhante à que as personagens de *A Origem* sentem face à casa cósmica em que se movem, transmite a Bárbara a certeza de que um qualquer laço, sagrado e intemporal, estabelece entre ela e o “Chalet Valverde” uma relação estreita que ninguém deveria tentar quebrar:

Sufocava de indignação e de revolta. Alguém a tocara ali antes ainda de vir ao mundo, e esse contacto estabelecera uma misteriosa ligação entre ela e a casa. A casa devia ser sua. A tia prometera-lha, se casasse com Octávio. Mas tanto Dagmar como a promessa da casa, tudo estava bem guardado e aferrolhado no jazigo dos Silvérios. (ibid.: 204)

1.4. Experiência empírica

Bárbara move-se, a partir do momento em que a casa adquire uma dimensão onírica, entre realidade e sonho, que assume neste romance contornos muito específicos.

De facto, ancorando-se numa base concreta e sólida, a velha habitação dos tios da protagonista quase se dissipa no quotidiano marcado por provações. Não cresce com o tempo, não se expande, adormecendo, por vezes, mas está sempre lá. Funciona como um pilar de cuja presença Bárbara com frequência se esquece, esmagada sob o peso de uma solidão imensa.

Ela age sempre de acordo com os traços que a caracterizam, causa e consequência dessa mesma solidão, mas revela facetas diversas em todos os espaços por onde passa, o que faz todo o sentido se tivermos em consideração que a cada um deles corresponde uma etapa diferente da sua vida: “Ela fora uma outra durante os anos em casa de Dagmar. Pela vida adiante as pessoas desdobram-se, multiplicam-se, infinitamente, como um objecto entre espelhos...” (ibid.: 166). Com efeito, ao traçar um itinerário que, partindo de Vila de Rei, a faz passar por Lisboa, depois por Valverde, para por fim a trazer de volta à cidade, adapta-se às várias situações, guiando-se sempre pelas regras sociais e pelo seu rigoroso sentido do dever.

Em Valverde, protegida pela casa familiar em que aí habita, alcança uma centelha de estabilidade. Perde-a, porém, quando troca o aconchego da pequena localidade pelo desamparo do mundo urbano, passando a mover-se num ambiente que a oprime, algo semelhante ao que encontrou quando veio para a capital depois da morte do pai: “As traseiras dos prédios acotovelavam-se. A atmosfera era irrespirável” (ibid.: 169). Sente, assim, a falta da liberdade de que usufruía no campo, suportando, totalmente desamparada e sentindo-se indigna de qualquer felicidade, um quotidiano bem diferente daquele que idealizara para a sua casa sonhada, que se transforma assim num espaço quase inalcançável.

De facto, os sentimentos que aí deveriam dominar, de tranquilidade, de equilíbrio, encontram-se ausentes na casa dos sogros onde mora, afigurando-se-lhe irremediavelmente perdidos: “Havia qualquer coisa que eles não podiam dar-lhe: Amor. Ali não havia Amor. O Amor significa harmonia, tranquilidade, aquilo que não encontrava junto deles” (ibid.: 191). E se no interior da habitação dominava a falta de tudo isto, o espaço exterior denota o mesmo carácter sombrio: “Uma rua onde os patamares das casas se escancaravam imundos, as frutas e os produtos hortícolas expostos pareciam criados nalgum subterrâneo, em vez de transportarem consigo a luz dos campos” (ibid.: 176).

O contraste entre esta “luz dos campos” e a atmosfera sombria da cidade, evocada pela alusão ao subterrâneo, e que a associação da forma verbal “escancaravam” com o

adjetivo “imundos” vem acentuar, é reveladora do estado de espírito da protagonista. Ela sente-se, na verdade, como se se movimentasse no interior desse mesmo subterrâneo, onde, não conseguindo vislumbrar qualquer saída, arrasta um penoso viver. No entanto, consciente de que respira um ar putrefacto e viciado, presente tanto na tal ausência de amor que domina o interior da habitação como no ambiente desolado das ruas que percorre quotidianamente, anseia por uma viragem que lhe permita evadir-se desse cárcere.

Neste sentido, a ruptura do marido com os pais proporciona-lhe uma espécie de libertação, determinando a mudança para uma nova morada, e altera de forma francamente positiva a situação de Bárbara. Esta, com efeito, embora ainda bem longe da sua casa sonhada, que se encontra agora submersa numa névoa de descrença, encontra aqui um simulacro da harmonia que em vão procurara na casa dos sogros: “Fosse do ambiente, o prédio novo erguia-se num largozinho sombreado dos arredores com uma velha fonte ao centro, ou porque ela era daquelas pessoas que florescem na solidão, a sua aridez diminuiu” (ibid.: 199). Semelhante florescimento revela-se, no entanto, transitório e frágil, desvanecendo-se no seguimento da morte da tia e do consequente ruir do sonho.

A possibilidade de possuir uma habitação tornara-se parte integrante do seu quotidiano, ainda que nem sempre se apercebesse disso, condicionando-lhe os passos. Conduzira-a, pelo menos em parte, até àquele casamento, espécie de buraco em que voluntariamente se encerra: “Ao tirar do guarda-fato o vestido de risquinha vermelha, Bárbara lembrou-se da sensação de vazio que experimentara ao abri-lo pela primeira vez, com os cabides nus. Inconscientemente, ligara aquela espécie de buraco à sua vida” (ibid.: 175). A perspectiva de tornar real a casa sonhada dir-se-ia a única hipótese de o preencher, mas, ao vê-la esboroar-se, como que definha, procurando dentro das paredes frias e hostis que a rodeiam o refúgio que Valverde não pode já oferecer-lhe.

O contraste entre a sua casa real e a sonhada faz sobressair o vazio que a rodeia, feito da ausência de tudo o que sempre desejou e que o buraco acima referido tão bem representa: “Pior era a consciência do fracasso, pior aquele regresso a casa, à tardinha. Abrir a porta, avançar pelo corredor morto, tão abandonada como a garota que vivia a irreabilidade do cavalo *Gabilan*” (ibid.: 243). A evocação da infância, através do paralelo que estabelece entre si e a personagem do livro que gostava de ler em criança, evidencia as reais dimensões da sua solidão. Esta atenua-se, porém, quando, após ter sido

abandonada pelo marido, reencontra André, antigo colega de liceu, que lhe oferece a possibilidade de viver uma vida menos só e menos triste:

– Que dizes, Bárbara, a uma casa aqui? A habitação ao fundo de um pequeno pinhal, com gradeamento à volta e um portãozinho verde. Estupendo para as crianças. Quando formos velhos e os nossos filhos estiverem, por sua vez, casados, ainda havemos de vir para aqui com os netos. (ibid.: 276)

Estas palavras, proferidas aquando da breve estada de ambos em Vila de Rei, aliás um regresso às origens, faz renascer a casa sonhada, dando a Bárbara novo alento. Assim, grande parte do que foi dito a propósito de *Terra de Nod* e da casa natal que aí encontramos aplica-se também a este romance, já que as protagonistas de ambos, embora possuam ou tenham possuído casas reais e palpáveis, refugiam-se numa outra que apresenta essencialmente uma dimensão onírica. A casa pode, portanto, ser sonhada de múltiplas formas. Cecília e Bárbara fazem-no como meio de sobrevivência, mas enquanto a primeira, partindo das memórias relativas à habitação em que viveu na infância, procura resgatar o passado, a segunda, levada pela necessidade de pertencer a um lugar, deseja apenas encontrar tranquilidade.

Em Vila de Rei, com André, essa possibilidade torna-se quase real, assim renascendo o sonho da casa, mas não passa, na verdade, de uma visão fugidia, que depressa se desvanece. De facto, a imagem paradisíaca que as palavras acima transcritas traçam, e a que o verde do pinhal e do portão confere a tonalidade da esperança, não passa de mera ilusão. Para além disso, a referência aos filhos e aos netos traça um quadro familiar a que Bárbara, tolhida pela dor que desde cedo lhe ensombrou o caminho, não considera ter já o direito de aspirar. Neste sentido, aprisionada entre o sonho e a realidade, sufoca a hipótese de felicidade que poderia advir do primeiro, entregando-se ao sofrimento da segunda.

Assim, de regresso à casa de Lisboa, fria e destituída de tudo o que gostaria de aí encontrar, desse sonho resta-lhe apenas a recordação das férias em Vila de Rei: “Aberta a porta da casa, encontrara-se em face das horas vazias. Um raminho de urze e uma pequena caixa com camarinhas, sobre a cómoda, mantinham no quarto bafiento o perfume da paisagem que deixara” (ibid.: 282). O contraste entre o cheiro a bafio, real e pesado, e o do perfume da paisagem, feito agora apenas de memória, ilustra o seu abandono, que a referência às “horas vazias”, impondo-se como uma presença que é afinal feita de ausência e de desalento, vem intensificar.

A casa desolada que lhe serve de derradeiro refúgio mantém viva a marca de todas as humilhações infligidas pelo marido, ao passo que a sonhada a faz pensar no futuro feliz que poderia ter tido ao lado de André. Resta-lhe a primeira, espécie de cárcere a partir do qual observa o exterior, como a protagonista de *Terra de Nod*, em busca de algo capaz de a libertar: “Naquele domingo, ante-véspera de Natal, encontrou-se à vidraça a olhar o largozinho cuja serenidade sempre se lhe comunicara” (ibid.: 289). Para além deste largo apaziguador, fervilha uma realidade hostil de que deseja esconder-se, mas dentro das paredes onde se abriga tem como única companhia o crucifixo que a irmã aí deixou esquecido numa gaveta, objecto que, ao contrário do esperado, já que nunca foi crente, lhe proporciona momentos de uma paz que não ousava já esperar. Esta, porém, é a daqueles a quem já nada consegue atingir porque, como ela, se encontram num estado de alheamento que anestesia face à dor: “Dir-se-ia que olhava o Mundo de uma grande distância e que, de futuro, coisa alguma a poderia já poluir ou molestar” (ibid.: 291).

1.5. Síntese

Bárbara Casanova coloca-nos perante a casa sonhada, aquela que transborda das paredes de que é feita enquanto objecto tangível e se impõe sobretudo pelo seu valor simbólico. Representa, neste sentido, para a protagonista, uma promessa de futuro, a esperança de um dia recuperar parte da tranquilidade que a violenta morte do pai lhe roubou ainda na infância. Lembremos que, na sequência deste trágico acontecimento, se vê forçada a trocar a pequena localidade em que vivia pelo tumulto da grande cidade, onde suporta toda a espécie de privações. Muda-se, aí, para uma casa que em tudo contrasta com a anterior, já que a grande habitação familiar, algo degradada mas protectora e como que purificada pelo oceano próximo, dá lugar a um apartamento destituído de qualquer encanto e para mais partilhado com outros hóspedes.

A luminosidade de outrora transforma-se, portanto, num ambiente sombrio e pesado em que Bárbara, apesar do esforço para se manter à superfície, se afunda gradualmente. Sufoca, esmagada por uma sucessão de adversidades, até o sonho da casa, nascido de uma promessa, começar a tomar forma. Este constitui, pois, um pequeno ponto luminoso que nunca se apaga, mesmo quando se esquece da sua existência ou o deixa toldar pela névoa, porque a casa, quando feita de sonho, como aqui, ou de memória, como em *Terra de Nod*, materiais etéreos e impalpáveis, apresenta alicerces fortes e indestrutíveis.

De facto, a oposição entre o abstracto e o concreto dá origem a construções indestrutíveis e por isso eternas, refúgios invioláveis onde as personagens se abrigam, a salvo de um exterior hostil. No entanto, o isolamento que aí encontram revela-se, não raro, tanto potenciador de auto-conhecimento e consequentemente de liberdade quanto de uma solidão claustrofóbica. Bárbara sucumbe a esta última, entregando-se a um desamparo, de que só a morte, aliás anunciada, lhe permitirá escapar.

CAPÍTULO IV

1. *Companheiros*

1.1. Ester de Lemos

Ester de Lemos nasceu em 1929, no Bombarral, mas mudou-se para Queluz com poucos meses, passando a habitar, como recorda, “numa casa velha, com um belo sótão para brincar e um quintalzinho onde havia uma palmeira e um baloiço” (Lemos, 1985: 73). Licenciou-se em Filologia Românica, com uma tese sobre Camilo Pessanha, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde desempenhou funções docentes. Foi afastada, por motivos políticos, em 1974, dedicando-se desde então, e até 1988, ao ensino secundário. A par disso, tem um trabalho digno de nota na área da tradução, que inclui autores como Boccaccio, La Fontaine, Selma Lagerlöff⁸⁶, e colaborou na antiga Emissora Nacional, assim como em vários jornais, de que se destacam o *Diário de Notícias* e o *Diário Ilustrado*. Colaborou também nas revistas *Lusitas* e *Fagulha*, ambas editadas pela Mocidade Portuguesa, com textos dedicados à infância.

Estreou-se como romancista em 1949, com *Rapariga*, um livro narrado na primeira pessoa que nos conta a história de uma jovem adolescente a braços com os conflitos existenciais característicos dessa fase da vida. António Ferro, que o prefaciou, afirma não se tratar de uma obra-prima, dada a tenra idade da autora, mas “um começo de estrada, um bom começo de estrada, um destes livros que já não se escrevem, talvez, aos vinte e cinco anos mas que sabe bem terem-se escrito aos dezoito, pois há nessa idade uma transparência que nunca mais volta a existir” (1949: 11/12). E, para que esta transparência não se confunda com superficialidade, acrescenta: “A sua constante introspecção, o estudo permanente das suas reacções íntimas em face das coisas e das pessoas, a severidade para consigo própria diante das opiniões feitas sobre o seu carácter demonstram sempre a sua pureza, mas uma pureza que sabe, que conhece a condição humana” (ibid.: 13).

Trata-se de um livro que reflecte a juventude da autora, mas onde podemos ver já dotes literários, como também Ilse Losa afirma: “reconheço, através da sua obra, uma pessoa de qualidades que, se quiser, poderá vir a ser uma escritora de real valor” (1950: 256). Estas surgirão confirmadas, e mesmo desenvolvidas, na obra que Álvaro Salema considera “um dos melhores romances da literatura portuguesa neste século” (1960: 14)

⁸⁶ Traduziu *Novelas do Decameron*, de Giovanni Bocaccio, *Fábulas*, de La Fontaine e *O Imperador de Portugal*, de Selma Lagerlöff.

e Armando Bacelar⁸⁷ “o livro duma autêntica escritora possuidora do sentido da efabulação romanesca” (1960: 202), *Companheiros*⁸⁸, publicado em 1960, com o qual obteve o Prémio Eça de Queirós. Pelo meio, publicou *D. Maria II: a Rainha e a Mulher* (1954), uma biografia em que continuam bem patentes os seus dotes de romancista, a propósito da qual Artur Portela escreveu:

Tem concreto valor histórico o livro de Ester de Lemos. É uma época que ressuscita através das suas páginas. A autora aproveitou-se, admiravelmente, da documentação e traçou, psicologicamente, o retrato de D. Maria II. É natural que se tivesse apaixonado pela figura e a defende mesmo quando a rainha que parece firme, obstinada nas suas resoluções, logo obedecendo a injunções palatinas, transige. (1954: 11)

Trata-se, pois, de uma obra que se situa entre o estudo histórico e o romance, de certa forma estabelecendo uma ponte entre a literatura de ficção, por que ficou mais conhecida do grande público, apesar do esquecimento em que acabou por cair, à semelhança do que aconteceu com tantas outras autoras suas contemporâneas, e os textos de carácter ensaístico, área a que também se dedicou. Nesse âmbito, encontramos títulos como *A Clepsidra, de Camilo Pessanha: notas e reflexões* (1956), *Na Aurora da Nossa Poesia* (1956), e *Luís de Camões* (1972)⁸⁹.

Um outro domínio em que apresenta uma produção digna de nota é o da literatura infantil⁹⁰, tendo-se estreado, com apenas quinze anos e pela mão de Adolfo Simões Muller, que então organizava programas de rádio para crianças, com uma história em forma de teatro radiofónico, *Iolanda, a Menina que Viu as Estrelas*. Em 1947, publica *Mestre Chico Trapalhão*, um pequeno livro de contos para crianças, a que se seguiram os seguintes títulos: *A Menina de Porcelana e o General de Ferro* (1957), *A Borboleta Sem Asas* (1958), *A Rainha da Babilónia* (1960), *A Abelha-mestra* (1976) e *O Balão Cor de Laranja* (1982) e ainda uma colectânea de contos juvenis, *Dezoito Anos* (1964).

⁸⁷ Na sua crítica a este romance, Armando Bacelar refere-se ao aumento da produção de obras de autoria feminina em Portugal: “É um facto que assume relevância nunca antes atingida nas letras portuguesas a existência no nosso país dum escol de ficcionistas femininas. Obras como as de Patrícia Joyce, Maria Judith de Carvalho, Fernanda Botelho, Ilse Losa constituem uma afirmação colectiva de maturidade tanto mais válida quanto é certo processar-se em circunstâncias que se pretendem adversas” (1960: 202).

⁸⁸ Este romance, à semelhança do que aconteceu com *Terra de Nod*, de Judite Navarro, surge, na edição do *Diário Ilustrado* de 17 de Agosto de 1961, como o livro mais vendido, ocupando o primeiro lugar da tabela que semanalmente publicavam.

⁸⁹ Para além destes títulos, na área do ensaio, publicou ainda: *Páginas de Eça de Queirós* (selecção, prefácio e notas) (1965), *Sobre Formação e Informação* (1966), *Problemas da Juventude* (1966) e *Estudos Portugueses* (2003).

⁹⁰ Publicou, neste âmbito, o ensaio *A Literatura Infantil em Portugal* (1972).

Torna-se evidente, neste conjunto de obras, a preocupação de transmitir às crianças valores morais e estéticos, através de imagens de uma beleza simples e de situações capazes de estimular a imaginação, ao mesmo tempo que apontam para a importância de cada ser ou objecto respeitar o lugar que lhe é devido⁹¹.

1.2. Casa-refúgio

Em *Companheiros*, a casa, à semelhança do que se verifica nos três romances já estudados, desempenha um papel fundamental. Apresenta, no entanto, características algo diferentes, nomeadamente em relação ao próprio tipo de espaço habitacional, à paisagem envolvente, à função desempenhada e até à relação que desenvolve com a protagonista. Neste sentido, o cenário rural que rodeava a casa natal de *Terra de Nod* e a sonhada de *Bárbara Casanova*, capaz de criar uma aura de apaziguadora tranquilidade, dá aqui lugar a uma moldura urbana, da mesma forma que a vivenda térrea e familiar se transforma agora no modesto andar de um prédio. A cidade surge, porém, ao contrário do que pudemos observar nos textos anteriormente estudados, como um local até certo ponto libertador e reconfortante, onde a par de uma solidão dolorosa se agitam promessas de uma experiência exaltante.

A protagonista, Flávia, na sequência do acidente que lhe vitima os pais, troca a pacata povoação em que nasceu e cresceu pelo tumulto da grande cidade. Assim, este acontecimento traumático, que quase lhe custa a vida, como se de alguma forma tivesse igualmente morrido, altera para sempre o modo como encara o que a rodeia. Transforma-a numa figura triste e solitária, dotando-a, em contrapartida, da capacidade de converter as grandes adversidades com que se depara em experiências intensas, que lhe alimentam o espírito ávido de sensações, pelo que Álvaro Salema afirma estarmos perante a “trajectória de uma alma feminina que não deixa embotar, através de todos os malogros, o seu instinto de amor da vida e o seu sentimento de partilha humana consciente no acto de viver” (1960: 14).

É precisamente esse instinto que a leva a afastar-se da terra natal, pois o que quer que pudesse recuperar do ambiente tranquilo e familiar de outrora, reduzido a um mero simulacro, jamais corresponderia àquilo de que a sua natureza de sobrevivente precisa:

⁹¹ A propósito das preocupações expressas por Ester de Lemos nos seus textos para a infância, Maria Lourdes A. Ferraz afirma: “naturais preocupações pedagógicas, uma muito aguda sensibilidade perceptiva, uma fina inteligência estética e humana e um indefectível idealismo levam-na a dedicar muita da sua inventiva ficcional à literatura infantil e juvenil” (1999: 17).

“A terra, a casa, os cantos conhecidos, tudo tinha ficado para trás do horizonte. Entre mim e o passado havia o sanatório – o sofrimento, meu e dos outros, a certeza profunda de qualquer coisa que valia a pena” (C: 198). Neste sentido, a morte dos pais cria um fosso entre dois tempos distintos e a estada no sanatório funciona como um ritual de iniciação, determinando a passagem para a idade adulta e levando-a a adoptar uma nova postura:

A vida tirou-me a felicidade que eu não lhe tinha pedido mas que existia – embora eu começasse a senti-la só quando a perdi – os jantares em família, sempre iguais, os domingos com missas lentas e tardes de bordados, os dias de festa com as mesas cheias e as aulas alegres do liceu: a felicidade tão simples brotada no meu chão. E eu senti-me no direito de lhe arrancar a outra, a que eu lhe pedira e ela até aí me recusara, senti que devia conquistar, com as minhas armas, o mundo que me esperava. (ibid.: 37)

Flávia, de facto, só depois de ver a sua vida alterar-se por completo se apercebe do quão feliz era. Sentindo-se roubada, considera-se no direito de exigir o que deseja, abandonando, nesse sentido, a atitude passiva e submissa face às regras impostas pela sociedade que até aí a caracterizou. A casa, neste contexto, desempenha um papel de extrema importância, funcionando como espaço central em torno do qual se desenrola a vida da personagem e elemento possibilitador da forma como subverte os valores vigentes e desafia a moral instituída. Estamos, assim, perante a casa-refúgio, onde a função protectora, também presente nos três romances anteriormente estudados, é levada ao extremo, na medida em que funciona como uma fortaleza em cujo interior Flávia se sente livre para fazer as suas próprias escolhas e partir à conquista do mundo, ainda que não totalmente a salvo de olhares indiscretos e de eventuais críticas:

O mundo foi Lisboa. O andar modesto num prédio acanhado. [...] O mundo foi a falta de dinheiro e a falta de carinho, a solidão em corpo e alma, as noites longas de passar com um «tricot» no meu círculo de luz muda; o mundo foi a tentação da aventura, da viagem, do amor – e a réplica real dos bairros pobres, do que eu quis fazer e foi nada, da vagabundagem que soa falso na cidade organizada e sensata... (C: 37)

Lisboa, sobretudo quando comparada com a pequena localidade de que a protagonista é oriunda, revela-se um mundo vasto e multifacetado, capaz de lhe proporcionar experiências antitéticas. Deste modo, a par da aventura, e do amor, debate-se com consideráveis problemas financeiros e com uma impalpável solidão. E tudo isso

recebe com a avidez de quem quer viver a vida intensamente, protegida pelo abrigo que a casa lhe proporciona, um universo privado dentro do outro maior, em que assim não se perde. Não se integra também, vagueando sem rumo certo, como a palavra “vagabundagem” sugere, e a um ritmo diferente do que sente vibrar ao redor.

Há, pois, um desfasamento entre ela e essa cidade fervilhante, qual organismo vivo, que, “organizada e sensata”, dir-se-ia obedecer a uma lógica de que se vê excluída, já que Flávia obedece apenas à sua sede de autenticidade. Isso leva-a a procurar no meio da miséria dos bairros pobres uma realidade sem subterfúgios, que explora levada pelo fascínio do desconhecido, pela vertigem da descoberta e pelo sabor a vitória de se saber independente e fiel a si própria. Considera-se, no entanto, insignificante, atribuindo neste sentido pouco valor ao que fez ou quis fazer, face à grandiosidade da vida.

A casa em que habita é modesta e situa-se num “prédio sorna, mesquinho, corriqueiro” (ibid.: 75). Constitui, porém, opostamente ao que a enumeração de adjetivos acima citada poderia levar a supor, o seu porto de abrigo no meio deste mundo urbano em constante movimento. Aí, nesse universo íntimo tão dotado de leis próprias quanto os que encontrámos nos romances anteriormente estudados, encontra paz e tranquilidade, assim como uma solidão imensa. Quando esta se quebra, o seu apartamento acanhado dir-se-ia transfigurar-se: “Agora, os meninos pretos, nus e reluzentes, arredondando os olhos para o céu, vieram como a carícia de qualquer mão amiga. Olham o meu tecto manchado de humidade, e o tecto é já um céu tropical, sulcado ao anoitecer de pássaros vermelhos” (ibid.: 38).

Estes meninos pretos, que inesperadamente abrem uma brecha no isolamento de Flávia, são uma escultura oferecida por alguém que acabou de conhecer e que irá transformar-se num dos companheiros a que o título alude. A referência ao corpo nu e aos olhos bem abertos contribui para transformar estas figuras inanimadas numa presença reconfortante, mas é sobretudo o gesto de quem os enviou que a comove, envolvendo-a como o toque humano por que anseia e transfigurando a habitação algo degradada, como o “tecto manchado de humidade” ilustra, num espaço acolhedor e até exótico. O efabulado “céu tropical” e os “pássaros vermelhos”, sulcando os ares, introduzem a nota de cor e de liberdade que a protagonista procura tanto dentro como fora do refúgio constituído pela casa.

1.3. Intimidade e libertação

Liberdade: eis o que Flávia busca quase com desespero, de certa forma à semelhança das protagonistas de *Terra de Nod* e de *Bárbara Casanova*. No entanto, enquanto estas desejam apenas libertar-se do sofrimento que as ensombra, Flávia, embora se debata com sofrimento idêntico, persegue a liberdade pura e simples, a única capaz de lhe permitir tomar decisões sem temer o julgamento alheio e explorar o mundo apaixonada e intensamente. Abdicar disso implica entregar-se a uma existência baça, como a que a tia Marta lhe oferece – “Quando os pais morreram, a tia Marta entendeu do seu dever levar-me para casa, como estava combinado” (ibid.: 111). –, o que teria sido mais cómodo, mas equivaleria a manter-se fiel a princípios em que já não via sentido:

Mas a tormenta que passara sobre a minha vida tinha arrancado muita pequena vegetação rasteira – preconceitozinhos, ideiazinhas caricatas, sustozinhos de provinciana... A brutalidade grandiosa da morte e do sofrimento revelou-me um imenso horizonte fechado até esse instante. E quando a tia Marta me falava de conforto e de reputação parecia-me ouvir uma língua do outro mundo, perdido para sempre. (ibid.:122)

A personagem, falando na primeira pessoa, recorre a uma metáfora para reduzir à categoria do insignificante os valores por que se regia antes da morte dos pais, dando assim conta da verdadeira dimensão da mudança que se operou em si. Neste sentido, a casa da tia, proporcionando esse conforto e essa reputação, representa o passado, um tempo em que foi feliz, mas cuja tranquilidade não pretende resgatar. Pretende, pelo contrário, viver tudo intensamente, mesmo que isso implique desafiar a moral instituída ou incompatibilizar-se com os que a rodeiam, como a tia, partindo sempre do refúgio constituído pela sua própria casa: “A tia Marta tem filhos e, desde que eu me opus, com uma teimosia de burro, a ir viver para casa dela, e aluguei este velho andar onde me encafuei com a Conceição, pronto, a tia Marta proibiu os filhos de cá virem” (ibid.: 113).

A oposição entre as duas casas surge aqui bem evidente. A da protagonista, um “velho andar” a que a forma verbal “encafuei” sugere um ambiente concentracionário, é, apesar disso, o centro inquestionável de um mundo íntimo, quase sagrado, dada a intensidade dos sentimentos aí vivenciados, o significado autêntico e profundo de cada gesto. Simboliza, portanto, uma independência de que as jovens mulheres solteiras da

sociedade portuguesa dos anos 50 raramente usufruíam e por isso capaz de chocar. O carácter transgressor dessa independência é sublinhado pelos traços negativos, acima referidos, da habitação, aliás situada “na rua menos que mediana” (ibid.: 113), que a tornam território interdito para todos aqueles cujo dever de obediência impede de desafiar limites e convenções.

Apesar de independente e determinada, Flávia não é indiferente ao que os outros pensam a seu respeito, pelo que, enquanto sente sobre si o peso da recriminação alheia, não pode ser totalmente livre. Procura, pois, uma justificação que lhe permita aliviar essa carga: “Estive no meu canto, estive no meu canto. E sei que não perdi estes cinco anos de vida como nada se perde; tudo o que fiz e o que faço é porque devia ser assim” (ibid.: 258). A repetição que aqui encontramos mostra a importância que a personagem atribui ao seu mundo privado, que não se limita à casa, mas em cujo centro esta se situa, onde vive de acordo com as suas próprias regras.

Dentro desse mundo, não cabe já o que deixou para trás, embora por vezes o recorde com saudade: “Na minha casa em Vila Nova também havia um cheiro bom, mas era diferente: fruta, fumo de resina, alfazema e alecrim, misturavam-se com os perfumes civilizados: sabonete, cera, tabaco de cachimbo, livros velhos...” (ibid.: 456). Trata-se da morada da infância, um paraíso para sempre perdido e aqui lembrado através dos cheiros. Não cabe também o que a tia lhe oferece, de alguma forma semelhante ao de outrora: “Ali, eu era a sobrinha da tia Marta, e tinha o direito de encostar a cabeça cansada à orelha da poltrona de veludo macio, com um cheiro velho... Aquele cheiro... Em Vila Nova, os livros nas estantes do pai...” (ibid.: 457).

O ambiente acolhedor e familiar que aproxima a casa de Vila Nova da tia é, naquela em que Flávia escolheu morar, substituído pelo direito à liberdade de levar uma existência autêntica, sem máscaras nem atenuantes, de que não pode nem quer abdicar. Isso torna-se evidente quando decide voltar para a sua casa, após uma breve estada na da tia, onde procura a protecção que no momento o seu apartamento não pode proporcionar-lhe e se vê, como quando saiu do sanatório, dividida entre dois caminhos incompatíveis: “Posso ficar o resto da vida nesta casa: respeito, família, comodidade... Mas os miradouros, a cidade à noite, debaixo de chuva – toda minha!” (ibid.: 527). Opta claramente pelo segundo:

Subi a escada que rangia, correndo devagar a palma pelo ferro áspero do corrimão. Uma semana fora de casa, é muito... No patamar da Clio, tudo fechado. Segundo andar, meti a chave à porta. A minha casa, o meu buraco, o cheiro familiar da minha casa, cheiro a livros, cheiro a bafio... (C: 547)

Note-se o recurso ao olfacto como forma de se apropriar do ambiente que a rodeia e que sente pertencer-lhe, quase fazer parte de si, aliás já presente quando recorda a casa da infância. No entanto, se os cheiros de então eram agradáveis, evocando um clima de perfeita tranquilidade que só a neblina do tempo torna possível, os de agora, mais reais, introduzem uma nota dissonante num clima que nem mesmo assim deixa de ser acolhedor e apaziguante. De facto, voltar a casa, à sala bafienta e triste, ao seu buraco, metáfora curiosa por divergir do esperado sentido depreciativo, proporciona-lhe a sensação de liberdade, que não trocaria por nenhuma outra, de quem comanda o próprio destino – “estava outra vez na minha casa, livre e senhora de mim” (ibid.:552) –, porque ali é o centro de seu mundo, a partir do qual explora e interpreta todo o universo que a rodeia⁹².

Ainda assim, evoca com alguma inveja a sala da tia Marta, “onde àquela hora a mulher do Delegado falaria de coisas concretas, palpáveis, importantes” (ibid.: 553). Esta ambiguidade de sentimentos acompanha-a permanentemente, dando origem a um confronto travado no interior da própria personagem, pois, não obstante a evidente metamorfose que sofre na sequência da morte dos pais e do sofrimento que daí adveio, subsistem em si alguns dos traços que a caracterizavam em Vila Nova. Ora, sempre que estes emergem, a velha Flávia choca com aquela em que se transformou e ela desdobra-se em duas figuras distintas, com posturas opostas face à mesma situação. Assim acontece quando, por exemplo, consciente do carácter transgressor da sua atitude, recebe pela primeira vez Marcelo em casa:

Flávia de Noronha deitou as mãos à cabeça: estava pasmada e alarmada com as minhas inovações. Essa pequenina, mesquinha mas pimpona Flávia de Noronha que nunca aliás alcançou em mim lugar privilegiado, vive agora uma vida espectral, tornou-se quase imperceptível, não é mais do que um remorso ténue ao fundo da alma. (ibid.: 64)

⁹² A propósito da relação entre o centro de mundo e a casa enquanto “Universo que o homem construiu para si imitando a Criação exemplar dos deuses, a cosmogonia” (Eliade,1978: 69), Mircea Eliade afirma: “O simbolismo do Centro do Mundo não informa somente os países, as cidades, os templos e os palácios – mas também a mais modesta habitação humana” (ibid.: 77).

Flávia de Noronha é o outro eu da verdadeira Flávia, mais ligado ao passado, aos valores em que foi criada, importante, mas ocupando um lugar de segundo plano. Quase invisível durante a maior parte do tempo, manifesta-se de quando em quando, tentando impor-se com uma força inesperada, sobretudo na presença de figuras como a de Marcelo, escultor arrogante e snob, acabado de chegar de Lourenço Marques convencido de que Lisboa se lhe renderia. Apaixona-se por Flávia, formando, juntamente com esta e com três outras personagens, um grupo cuja cumplicidade, não obstante as diferenças que afastam os vários elementos, os transforma em companheiros. Por isso, as palavras que a protagonista profere casualmente, certa tarde, no café em que partilham uma sanduiche, são afinal bem verdadeiras: “– Agora somos companheiros... – e explicou a etimologia: *cumpanarius*, o que come do mesmo pão...” (ibid.: 576).

Sobre o real significado que a palavra companheiros assume neste romance, João Gaspar Simões afirma: “Evidentemente que o «companheirismo» em última instância consagrado por Ester de Lemos não é o companheirismo baseado no mesmo pão comido em paz à volta da mesma mesa onde não falta o pão para todos” (2001: 381). De facto, a paz é um sentimento que estas personagens ainda não alcançaram, embora a busquem, cada uma a seu modo, pelos recantos da cidade labiríntica. É essa busca que as junta à mesma mesa, apesar das suas diferentes origens e ideologias, e a partilha do pão, que poderia, neste sentido, limitar-se a um acto circunstancial, simboliza a ligação estreita que se estabelece entre figuras com uma postura face ao meio envolvente de natureza diversa. Trata-se de um grupo heterogéneo, constituído por elementos que no início possuem em comum apenas a amizade e a admiração por Flávia, único elemento feminino, em torno de quem gravitam. Ela é o elo que os une, portanto, e a casa em que habita, até certa altura solitária, o elemento gregário.

1.4. Casa e povoamento

A casa, simbolizando a liberdade conquistada pela protagonista e funcionando como refúgio no meio da cidade enorme, desempenha um papel muito importante ao longo do processo de estreitamento dos laços que unem este grupo de companheiros. Isto na medida em que, para além de permitir a Flávia a assunção da postura que lhe permite conviver em igualdade de circunstâncias com figuras do sexo oposto, é ainda o

local onde, durante algum tempo, todos se reúnem, o que dá origem a diferentes reacções.

Marcelo, por exemplo, o escultor que despreocupadamente procura uma qualquer distracção capaz de aliviar o tédio que lhe enche os dias, fica surpreendido com a facilidade com que Flávia aceita recebê-lo, parecendo-lhe uma atitude pouco própria da “universitariazinha «comme il faut»” (ibid.: 71) que aparenta ser e mais de acordo com a de uma mulher devassa, que recebe homens ao serão. Depressa se apercebe, no entanto, de que ela não pertence a nenhuma dessas duas categorias, nem aliás a qualquer outra, passando a vê-la como um mistério que o instinto lhe diz ser urgente desvendar. Neste sentido, procura de novo Flávia, agora durante o dia, e o apartamento modesto com que se depara funciona como veículo privilegiado para um conhecimento mais profundo acerca da protagonista, transmitindo uma faceta inesperada desta:

Aliás, com a luz do dia, a casa de Flávia revelava também certos pormenores que na entrevista nocturna me tinham escapado. Bons móveis, com a marca séria do tempo. Um arranjo à vontade, sem o mau gosto ou pelo menos a pretensão pequeno-burguesa que se vê tanto em Lisboa. (ibid.: 107)

A escolha e a disposição dos móveis e dos objectos, contribuindo de forma determinante para que a casa assuma os contornos de um refúgio, desempenha, para além disso, um papel fundamental ao longo de todo o processo de apropriação do espaço levado a cabo pelo habitante, reflectindo traços de personalidade e até sentimentos. Esses mesmos móveis e objectos formam, na verdade, “um mundo de signos, que reflecte como um espelho os nossos gestos, movimentos, actos, pensamentos e desejos e que constrói a nossa identidade cultural” (Rainha, 1997: 51), espelhando, neste caso concreto, a natureza da personagem e estabelecendo uma ponte entre aquela em que se transformou e as suas raízes. Deste modo, apesar de a morte dos pais ter causado uma evidente ruptura com o passado, de que a decisão de não mais voltar à terra natal e a recusa do convite da tia Marta são prova inegável, tudo o que outrora viveu é, através da presença daqueles móveis, de algum forma trazido para o presente, coabitando com a protagonista. Esta movimenta-se, então, num equilíbrio delicado entre o antes e o agora, numa espécie de mundo paralelo a que só ela consegue aceder. Os outros, que de quando em quando se lhe juntam, têm desse universo uma visão forçosamente superficial, como explica a Marcelo:

Bem, bem... Pois vai ver como as coisas variam. Para mim, esta sala é *a minha sala*. Os livros para mim não estão à esquerda, são *os meus livros* e estão à minha frente – porque o meu lugar habitual é aqui, no divã. Há uma coisa muito importante na sala e que você não vê: é a janela, ao lado. (ibid.: 305; *itálico original*)

A selecção e a arrumação da mobília e de determinados objectos faz, assim, a ligação entre dois tempos e entre dois mundos, muito à semelhança do que se verifica com Cecília, de *Terra de Nod*. Paralelamente, ao relacionar Flávia com as vivências que mais a marcaram, ajuda a enquadrá-la no momento actual e a ligá-la de forma íntima ao espaço onde mora, união acentuada pela repetição dos determinantes possessivos e pelo recurso ao *itálico*, surgindo de forma nítida mais adiante: “E os cantos que não vê, vejo-os eu, mesmo sem luz; ali, o piano da mamã, do outro lado, a mesa de jogo, onde tenho o cesto do «tricot»... Sei lá ir às escuras...” (id., *ibid.*). Semelhante justaposição entre passado e presente, representados respectivamente pelo “piano da mamã” e pelo “cesto de «tricot»”, tem a capacidade de a humanizar perante Marcelo, que deixa assim de a ver como uma figura anónima, sem história.

O apartamento de Flávia, assim, considerando a forma como o habita, constitui uma fortaleza onde se sente a salvo, recolhendo-se dentro do ninho formado por aquelas paredes, uma imagem que é, aliás, referida por Bachelard: “On y revient, on rêve d’on y revenir comme l’oiseau revient au nid, comme l’agneau revient au berçail” (2008: 99)⁹³. No entanto, apesar do isolamento que lhe proporciona, projecta para o exterior informações acerca do modo de vida da protagonista, permitindo aos que a rodeiam formularem juízos de valor. A fronteira que separa o seu universo privado do público atenua-se, deste modo, à medida que vai admitindo no espaço íntimo os vários elementos desse grupo de companheiros, pelo que, para ela, “a habitação é uma espécie de guardiã da integridade, em última instância, do eu, mas para além disso é também

⁹³ Equivalente à imagem do ninho é a da concha, também de Bachelard – “Habiter seul, grand rêve! L’image la plus inerte, la plus physiquement absurde comme celle de vivre en la coquille peut servir de germe à un tel rêve” (2008: 120). –, igualmente aplicável à situação de Flávia, que aliás se lhe refere: “A minha velha aspiração a uma concha fechada, onde pudesse enrolar-me e dormir, volta com mais força” (C: 459).

uma imagem do estatuto que se ocupa entre os outros, reflectindo a imagem de um eu social ou ideal de si mesmo” (Morgado, 1998: 108)⁹⁴.

Assim, para além da própria Flávia e de Marcelo, temos Gabriel, um ex-seminarista contrerrâneo da protagonista, seu condiscípulo no liceu de Vila Nova, o Dr. Matos, o médico que a tratou no sanatório e de quem ficou amiga desde então, e Zé Pedro, o jovem revolucionário, personagens representativas de diferentes tipos de figuras que coexistiam no Portugal de então. Todas evidenciam, apesar de encararem o que as rodeia de modo diferente e por vezes algo desencantado, uma forte faceta idealista, que é aliás o que lhes permite sobreviver numa realidade onde dominam a angústia e as desilusões do pós-guerra. Lutam, de facto, cada uma com as armas de que dispõe, para adequarem a realidade às suas expectativas. Isto torna-as intemporais perante o leitor, na medida em que são o reflexo da sociedade da época mas igualmente da própria natureza humana. Falam-nos na primeira pessoa, dando assim origem a uma multiplicidade de vozes que se vão intercalando, o que, ao permitir-nos observar uma mesma situação sob várias perspectivas, introduz uma diferença significativa em relação aos outros romances em estudo, onde nos deparamos com um único narrador.

A voz de Flávia, longe de se diluir no meio da das demais figuras, sobrepõe-se a todas as outras, o que acentua o seu protagonismo e faz com que a sua visão domine. Numa altura em que a mulher, embora pudesse já circular na esfera pública, tinha ainda os movimentos fortemente condicionados pelas regras sociais, é particularmente relevante que uma personagem feminina, ultrapassando barreiras e quebrando tabus, ouse conviver com elementos do sexo oposto num patamar de igualdade, sentar-se com eles à mesa de um café, recebê-los na casa onde mora sozinha com a criada.

Gabriel é quem mais resiste a frequentar a casa de Flávia. Na verdade, e não obstante a profunda amizade e quase adoração que sente pela antiga colega de escola, não encara com naturalidade o facto de esta viver só e, ainda assim, se dispor a recebê-lo: “Fui a sua casa, conforme ficara combinado. Não querendo, porém, colaborar num estado de coisas com o qual não posso concordar, fiz-me acompanhar pela mais nova das minhas primas, como já fizera na última visita” (ibid.: 317). Depressa se apercebe,

⁹⁴ Ainda sobre esta questão Luís Manuel Morgado afirma: “Uma casa comunica a condição social e económica, as características internas, as expectativas, a imaginação, os desejos e sonhos do habitante” (1998: 202).

ao verificar com certa mágoa o à-vontade com que o Dr. Matos e Zé Pedro ali se movimentam, de que esta companhia é desnecessária e até ridícula.

A visão que nos transmite da sala, cenário destes encontros, difere da de Marcelo, como é natural, já que a personalidade de quem olha condiciona os contornos do objecto observado: “Entrei, pois, na sala de Flávia, que sempre me choca um pouco, pela vaga desordem, pela penumbra e pelo perfume, pelos quadros ousados da parede, pelo excesso de flores caras – leve atmosfera de sensualidade difusa e insidiosa” (ibid.: 318). Assim, enquanto o escultor repara na qualidade dos móveis, aos quais a marca do tempo confere um tom de respeito, no bom gosto do arranjo, despretensioso, agradável, daí retirando ilações acerca da protagonista, a atenção de Gabriel prende-se na apreensão de detalhes sensoriais, de certa forma abstractos, como a desordem, a penumbra e o perfume, de cujo conjunto advém uma sensação indefinida que o perturba.

A ideia de indefinição, patente nos elementos acima enunciados e acentuada pelos adjectivos “vaga”, “leve” e “difusa”, contribui para aumentar a perturbação da personagem, que, sem saber ao certo como interpretar o ambiente da casa de Flávia, ignora como agir. De facto, considerando-o pouco adequado à situação de jovem solteira que é a da protagonista, deixa-se intimidar pela presença dos quadros e das flores, objectos já concretos e capazes, sobretudo quando associados a adjectivos como “caros” e “ousados”, de criar uma “atmosfera de sensualidade”, tão diferente da que Marcelo entrevê.

O mesmo espaço pode, portanto, ser apreendido de formas distintas, como demonstra a análise dos excertos acima transcritos, alusivos a um cenário por onde várias personagens passam, atenuando a solidão da protagonista e conferindo uma dinâmica diferente a um espaço até então íntimo e a salvo de olhares perscrutadores. De facto, para além dos companheiros, note-se a presença de Clio, a adolescente do andar de baixo que, durante algum tempo, estuda na companhia de Flávia. O convívio com esta nova personagem introduz alterações significativas no seu quotidiano tão distante das rotinas que pautam o ritmo da grande maioria das famílias, estabelecendo uma ponte entre o universo privado em que se move, do qual a casa é o centro, e um outro mais vasto:

Sim, a Clio levou-me para o mundo dos vivos, até porque me obrigou de novo às horas certas. A vida sem horas marcadas é um mar de tempo, um

mar só com a maré invariável da noite e do dia. Um mar onde a gente se afoga numa nebulosa confusão de si mesma com as coisas circundantes. (ibid.: 399)

A expressão “nebulosa confusão” a que Flávia se refere transforma o seu universo numa espécie de realidade paralela, onde as horas e os dias fluem de forma diferente da que caracteriza o mundo dos demais, do qual se isolou voluntariamente, mas de que não quer afastar-se por completo. Deste modo, deseja estar só, como Cecília, de *Terra de Nod*, pois não se identifica com um viver que considera superficial, mas hesita em cortar os ténues laços que a unem ainda a um mundo onde as fronteiras entre os vários elementos são nítidas e definidas. No seu, pelo contrário, estas esbatem-se, dando origem a uma amálgama em que teme, por vezes, afundar-se.

No entanto, a presença desta adolescente na casa e na vida de Flávia, embora reforce esses mesmos laços, oferece-lhe apenas uma fugaz visão desse “mundo dos vivos”, sendo, na verdade, a própria Clio quem daí se afasta, ainda que efemeramente, na medida em que a sala da protagonista, “em penumbra, iluminada só pelo candeeiro de coluna” (ibid.: 255), e por isso envolvente, vibrante de possibilidades insuspeitadas, lhe proporciona uma vertigem de liberdade:

A luz do candeeiro – nem de propósito – afogava na sombra os cantos da sala. Clio estava de pé, na claridade azul: tinha o braço direito levantado e flectido, a mão voltada para baixo, com os dedos meio curvos; a cabeça deitada para trás, a perna e o braço esquerdo estendidos e recuados, formavam uma bela atitude de êxtase, suspensa, expectante... (ibid.: 255)

Este jogo de luz e de sombra, esbatendo os contornos nítidos que tornam os objectos palpáveis, contribui para criar uma atmosfera fluida, sem limites definidos e por isso à margem das regras consensuais. A fraca luminosidade tingem-se de azul, o que confere a Clio, o único elemento humano neste cenário difuso, traços quase irreais, que lhe permitem transfigurar-se na figura que sempre desejou ser. Assim, durante instantes, mergulhada na realidade marginal da sala de Flávia, adopta uma atitude mais ousada. A dança que aqui executa assume assim um carácter transgressor, apenas possível dentro deste espaço seguro, acentuado pelos adjektivos “suspensa” e “expectante”.

Flávia oscila, durante o breve período em que dura este convívio, entre o seu universo íntimo e o dos parâmetros rígidos com que não se identifica, num equilíbrio frágil que se estilhaça após acolher em casa a vizinha do quarto andar, uma corista,

mulher de conduta duvidosa que, na sequência do escândalo causado pelo envolvimento com um homem casado, é expulsa do prédio pelos restantes moradores. Semelhante comportamento, claramente em desacordo com as regras consensuais, é alvo de uma condenação que acaba por de certa forma abranger também a protagonista, aumentando o seu isolamento face ao exterior e transformando, por isso, a habitação num refúgio ainda mais absoluto.

Por aí, numa altura ou noutra, passam todas estas personagens, mas nenhuma permanece, tratando-se, portanto, de um espaço de permanência para quem o habita, mas de passagem para as restantes figuras. E se a relação de Flávia com Clio e com a corista termina no momento em que estas deixam de frequentar a sua casa, a que desenvolve com os companheiros mantém-se, apenas se deslocando o ponto de encontro, que assim ultrapassa as fronteiras da esfera íntima em que até aí se situou. Este deslocamento para o domínio público marca uma nova etapa na relação entre aquele grupo heterogéneo de figuras que se encontram agora suficientemente próximas para circularem num meio mais aberto, capaz de lhes proporcionar um outro tipo de convívio, de certa forma mais espontâneo, mais exposto a olhares alheios, mas nem por isso menos íntimo. Encontramos essa convivência em pé de igualdade entre personagens de ambos os sexos em muito poucas obras assinadas por autoras contemporâneas de Ester de Lemos, constituindo os dois primeiros romances de Fernanda Botelho, *O Ângulo Raso* e *Calendário Privado*, alguns raros exemplos, onde o cenário de fundo passa também por um qualquer café lisboeta⁹⁵.

Lisboa é, pois, o cenário de fundo, um espaço feito de contrastes, belo e opressor, dolorosamente solitário e de uma paz libertadora, onde a protagonista encontra o ambiente de que precisa para se sentir realmente viva. Este seu modo intenso de estar abre um abismo entre ela e os outros, de que aliás se apercebe, obrigando-a a manter-se num universo isolado, triste e ao mesmo tempo absolutamente necessário para que possa levar a cabo uma busca interior que se esgota formalmente nas páginas do romance, mas não no campo de possibilidades aberto no texto, como as seguintes palavras ilustram: “Começar vida nova. Sim, tudo voltava a ser posto em causa, como

⁹⁵ Leland Guyer inclui o café na categoria de “espaços da vida relacionados com a imagem da casa, mas não definidos em termos de habitação” (1982: 113), palavras que, embora referentes ao universo da poesia de Fernando Pessoa, fazem todo o sentido se pensarmos nas personagens de *Companheiros*.

cinco anos antes, em seguida ao desastre. Valerá a pena? Em nome de quê?” (ibid.: 738).

As interrogações exprimem o desalento da protagonista, que, nesta fase de transição, depois de cada um dos companheiros decidir que direcção tomar, deixando-a de certo modo tão abandonada como quando perdeu os pais, necessita mais do que nunca de um verdadeiro refúgio, onde se sinta a salvo de tudo o que possa magoá-la. A casa, na verdade, desde sempre funcionou nesse sentido, mas os contornos desse casulo protector sofrem algumas alterações, na medida em que o ambiente apaziguador sugerido pelas seguintes palavras se desvanece após a separação do grupo e sobretudo da partida de Marcelo: “Lá de fora, da rua, vinha-me um som monótono de pancadas vibrantes em ferro. Uma voz macia e extensa apregooou, muito longe. Na cozinha, a Conceição mexia na loiça... Aí estava a minha liberdade – a vida, a vida total!” (ibid: 553).

A separação entre o dentro e o fora surge aqui bem nítida, mas do contraste entre ambos os espaços nasce uma harmonia que surge expressa pelos adjectivos “vibrantes”, “macia” e “extensa”. Os sons distantes do exterior entrelaçam-se com os da rotina doméstica, daí advindo uma sensação de plenitude para a protagonista. Sentindo-se, pois, capaz de abarcar a totalidade da existência, experimenta uma liberdade cuja conquista, fruto de busca constante e sinuosa, exige um sacrifício em troca, que corresponde, neste caso concreto, a um desfazamento face aos outros, aos acomodados, aos que se submetem às regras sem questionar, potenciador, não raro, de uma solidão que fere. Com o afastamento dos companheiros, esta intensifica-se e o abrigo constituído pela casa assume traços diferentes dos que foram referidos pouco: “Ouvia o movimento da rua – carros, vozes, uma campainha de eléctrico ao longe, um pregão agudo – a vida lá fora. Aqui não. Aqui era o meu refúgio, aqui não havia de chegar a vida” (ibid.: 734).

De novo, contacta com o exterior apenas através de sons. Agora, porém, a “voz macia” dos pregões adquire um tom agudo que estilhaça a harmonia de antes. Verifica-se, com efeito, uma rotura total entre interior e exterior, de súbito separados por uma barreira sólida e inultrapassável, atrás da qual a protagonista se esconde, numa tentativa de se manter afastada de um mundo em que não se enquadra e que por isso a magoa. O isolamento em que sempre viveu, por momentos atenuado pela presença dos

companheiros, adensa-se e a casa assume, mais do que nunca, os contornos de um refúgio inviolável.

1.5. Síntese

Companheiros mostra-nos a casa refúgio, a única de facto capaz de manter as personagens a salvo das ameaças exteriores. Proporciona-lhes, na verdade, protegido pelas paredes de que é feita, um outro mundo, íntimo e privado, espécie de universo paralelo em que, longe dos olhares de censura e do julgamento de uma sociedade pouco tolerante, podem agir de acordo com a sua própria natureza. Ora, a par dessa intolerância, que recai acima de tudo sobre a mulher, coarctando-lhe os movimentos, não obstante os direitos já conquistados, como o de circular no espaço público, nota-se um olhar apreensivo face ao mundo em redor, fruto das desilusões e das injustiças que marcavam a realidade de então. E é na esperança de encontrar uma pequena brecha por onde possam escapar-lhe que os vários elementos do heterogéneo grupo que vemos movimentar-se nas páginas deste romance se aproximam uns dos outros. Neste sentido, a amizade e o companheirismo que os unem acabam por constituir um refúgio igualmente sólido.

A protagonista constrói, assim, uma realidade íntima, privada, que só a si pertence e que molda de acordo com os seus desejos e necessidades. O espaço habitacional encontra-se no centro dessa mesma realidade, mas apenas alguns poderão aí aceder, sem nunca chegarem, no entanto, a desvendar por completo o segredo que aí se encerra, que é aliás o da própria natureza da protagonista. Isto porque, vindos do exterior, contactam com aquele espaço como meros espectadores apenas, vendo aí nada mais do que uma casa, para a qual se sentem atraídos. Para Flávia, porém, cuja perspectiva será necessariamente outra, aquela é a sua casa, eixo central do seu mundo, abrigo e refúgio, de onde sai sempre fortalecida, quer se debruce sobre a dor que a consome ou se entregue ao arrepio da alegria.

A casa desempenha, portanto, um papel de extrema importância. Diferente das que encontrámos em *A Origem*, *Terra de Nod* e *Bárbara Casanova*, tanto no seu aspecto formal como nos sentimentos e vivências que pode proporcionar a quem aí se movimenta, apresenta, no entanto, idêntica capacidade de protecção. De facto, longe das mansões com que já nos deparámos, com existência real no presente, recuperadas

através da memória ou ainda sonhadas, por onde passaram várias gerações da mesma família, pelo que capazes de estabelecer uma ponte entre passado e presente, este modesto andar de um qualquer prédio de Lisboa remete-nos apenas para o momento actual. Não deixa, por isso, de encerrar dentro de si uma atmosfera que a conforta, transmitindo à protagonista a coragem de que necessita para sarar as feridas profundas com que a vida a marcou e seguir em frente. Representa, assim, a possibilidade de começar de novo e permite-lhe, desta vez, avançar pelo caminho que, embora pontuado de desafios e de barreiras, é o que escolheu trilhar.

CAPÍTULO V

1. *Grades Vivas*

1.1. Celeste Andrade

Celeste Andrade nasceu em 1922, na cidade de Lisboa, e morreu em 2007. Publicou apenas um livro, *Grades Vivas*, de 1954, sobre o qual em seguida nos debruçaremos, sendo, portanto, de entre o conjunto de autoras aqui em estudo, a que apresenta uma obra literária mais reduzida. Isso, no entanto, em nada a diminui perante as escritoras suas contemporâneas, na medida em que o seu nome surge citado ao lado do dessas escritoras nas histórias da literatura portuguesa⁹⁶, prova de que este romance ocupa, no panorama literário português, um lugar que não deve ser esquecido. Com efeito, transmite de forma sincera e pungente a luta de Isabel, figura volúvel e insatisfeita, incapaz de se adaptar à realidade que a rodeia, no sentido de se libertar do ambiente que a oprime. Foi, por isso, bem recebido pela crítica da altura, como as seguintes palavras de José Gomes Ferreira tão bem atestam: “Finda a leitura, aquela análise quase automática de todos os leitores bem saciados pôs-me diante de um saldo fortemente positivo de qualidades maiores: urdidura límpida, interesse absorvente, observação sofrida e, acima de tudo, poesia – a poesia própria e sem equívocos dos romancistas a valer” (1955:13)⁹⁷.

Apesar da boa recepção por parte da crítica, Celeste Andrade não voltou a publicar, o que não se deve a “ter dado o essencial do seu recado” (Saraiva e Lopes, 2001: 1100), como afirmam António José Saraiva e Óscar Lopes referindo-se a casos semelhantes, ou seja, a esgotar num só livro o seu impulso criativo, mas sim a motivos que se prendem com obrigações familiares. De facto, após uma primeira união falhada, casou com o diplomata Nataliel Costa, primeiro cônsul em França e depois embaixador

⁹⁶ Na *História da Literatura Portuguesa* de A. J. Saraiva e Óscar Lopes, está incluída no grupo das ficcionistas mais salientes dos anos 50-60, ao lado de Maria da Graça Freire, Natália Nunes e Ester de Lemos (cf. 2001: 1100). No sétimo volume da *História da Literatura Portuguesa: as correntes contemporâneas* dirigida por Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho, no verbete sobre a ficção dos anos 50, da autoria de Silvina Rodrigues Lopes, surge como uma das “autoras que nos seus romances deram particular atenção a problemáticas femininas” (2002: 340), juntamente com Patrícia Joyce, Natália Nunes, Maria Archer, Ester de Lemos e Irene Lisboa. Paralelamente, no *Dicionário das Literaturas Portuguesa, Galega e Brasileira*, dirigido por Jacinto do Prado Coelho, é referida várias vezes, aliás como as cinco outras autoras aqui em estudo, embora não lhes seja dedicado qualquer verbete.

⁹⁷ Artur Portela dedicou igualmente palavras elogiosas a este primeiro romance da autora: “Celeste Andrade vem enfileirar ao lado dos nossos romancistas. É este o seu primeiro livro que, pela sua maturidade literária, nos parece uma obra de fundo, de alguém experimentado que já observou e escreveu muito, de tal maneira as qualidades ressaltam, confundindo-nos, se não mesmo surpreendendo-nos” (1954: 7). Da mesma forma, João José Cochofel afirma: “Ora os personagens de Celeste Andrade vivem de uma vida tão própria e tão de acordo com a história que encarnam, que *Grades Vivas* se nos apresenta como um romance apaixonante” (1955: 248).

de Portugal na Suíça, a quem acompanhou nas viagens profissionais, relegando para segundo plano a sua recém-iniciada carreira literária, que assim se interrompe de forma abrupta. Tentou, mais tarde, retomá-la, fazendo inúmeros esforços para publicar textos que continuavam inéditos, pois nunca deixou de escrever, mas deixara passar demasiado tempo e as várias portas a que bateu encontravam-se já irremediavelmente fechadas. Recorreu a conhecimentos antigos, como o escritor José Saramago e o crítico Luís Amaro, a quem entregou as folhas dactilografadas que esperava ver transformarem-se num novo livro, recebendo em troca apenas promessas que ficaram por cumprir⁹⁸. O seu tempo passara já.

Conheceu o segundo marido, Nataliel Costa, no Teatro do Salitre, um grupo amador dirigido por Gino Saviotti, em que colaborava como actriz. Circulavam ambos nos meios culturais, tendo ele vindo a dirigir a editora Estúdios Cor, para onde Celeste Andrade fez algumas traduções, entre as quais *A Minha Infância*, de Gorki, e *Fim de Semana em Zuydcoote*, de Robert Merle, trabalhando ao lado de José Saramago, na altura um jovem escritor em início de carreira. Aí publicou também o seu romance, o primeiro original português da «Colecção Latitude», assim se vendo a par de consagrados nomes estrangeiros, como o de Louise de Vilmorin e o de Colette. Por esta última tinha a autora grande admiração, tendo mesmo ido buscar inspiração à conhecida obra *A Gata* desta escritora francesa, editada entre nós pelos Estúdios Cor, para traçar o esboço daquela que desejou vir a ser a sua primeira obra.

Este livro, intitulado também *A Gata*, que a autora assina ainda com o nome Maria Celeste, não chegou a vir a público sob a forma de volume, mas viu um capítulo publicado no periódico semanal *Mundo Literário*⁹⁹. Trata-se, portanto, da sua verdadeira estreia como romancista, onde estabelece, como mais tarde Fernanda Botelho viria a fazer, em *A Gata e a Fábula*, um paralelo entre as características da mulher e as dos felinos. Assim abriu caminho para o sucesso alcançado mais tarde com *Grades Vivas* e o silêncio que se seguiu, se foi, por um lado, fruto da consciente e pensada decisão de acompanhar o marido e de se dedicar à família, deixou-lhe, por outro, uma sensação incómoda que a acompanharia até à data da morte porque, como a

⁹⁸ Informações recolhidas pessoalmente junto de familiares em linha directa da autora.

⁹⁹ O capítulo IX do romance *A Gata* saiu no nº 50 (19-04-1947) deste semanário de crítica e informação literária, científica e artística, dirigido por Adolfo Casais Monteiro e Jaime Cortesão Casimiro.

própria afirma, a literatura desempenhou, desde cedo, um papel fundamental na sua vida:

O escrever, na família, vem de longa data. Dos vivos, dois são conhecidos do público: meu tio João Pedro de Andrade e meu primo Garibaldino de Andrade. Depois, as pessoas que me rodeavam interessavam-se pela leitura. Discutiam as suas impressões na minha presença. De tal modo que os livros foram sempre para mim o meu «clima». É com eles que me sinto verdadeiramente eu, na medida em que me ajudam a descobrir-me, a compreender-me¹⁰⁰

1.2. Casa-prisão

Grades Vivas coloca-nos perante uma casa bem diferente do refúgio que encontrámos no romance anterior. Opõe-se-lhe, na verdade, assim como a todas as outras estudadas ao longo deste trabalho, que apresentam em comum um inegável carácter protector, capaz de proporcionar às personagens a tranquilidade de que necessitam para, longe de olhares alheios, se debruçarem sobre si próprias. Ao fazerem-no, e estamos perante figuras profundamente insatisfeitas, iniciam um percurso em que reflectem sobre o passado, sobre as suas escolhas, sobre os sulcos profundos deixados por alguns acontecimentos marcantes, desembocando muitas vezes na desejada libertação ou pelo menos numa prometedora mudança. Esta pode, como é evidente, assumir contornos muito diversos, desde o do espectro da morte, como em *Bárbara Casanova*, ao do recomeço de *Terra de Nod* e de *Companheiros*.

No final de *Grades Vivas*, temos precisamente uma hipótese de começar de novo, representada sob a forma de uma fuga, que, embora vaga e incerta, sugere um futuro mais promissor e mais de acordo com as expectativas esboçadas pela protagonista. É a própria que nos conta a sua história, desde a infância até à idade adulta, numa narrativa na primeira pessoa e recorrendo a um tom semelhante ao do diário a que por diversas vezes alude e que, a certa altura, começa de facto a escrever. Pretende, assim, ao procurar na escrita a confidente que não encontra no quotidiano, libertar-se do forte sentimento de insatisfação que a oprime. Este, porém, dir-se-ia aumentar a cada passo que dá, condicionando-lhe os movimentos e a postura face ao que a rodeia. E à medida que todas as tentativas que faz no sentido de quebrar as correntes que a prendem se

¹⁰⁰ Excerto de uma entrevista, publicada na imprensa da época, a que tive acesso, mas cuja fonte não me foi possível identificar.

revelam vãs, a personagem enreda-se numa espécie de teia que com as suas escolhas e atitudes vai tecendo, até desembocar na fuga final, promessa de libertação capaz de lhe alterar o rumo dos passos, ao afastá-la da casa e das figuras que a sufocam.

Aí, vergada sob o peso de dúvidas e do sofrimento que daí advém, característica aliás comum a todos os romances aqui em estudo, procura uma brecha através da qual possa evadir-se, como já em criança, quando vivia ainda, na companhia da mãe e da avó, num bairro pobre da cidade de Lisboa cujas ruas observa, pensativa, por detrás do vidro da janela que, ao mesmo tempo que a aprisiona, lhe proporciona uma hipótese única de evasão. Eis, pois, o cenário em que se desenrola a infância da protagonista, lugar marcado pela pobreza e por uma nota de melancolia, na verdade em sintonia com a casa onde então habita, igualmente desprovida de conforto, de alegria e até de calor humano:

Pelas sacadas e nos telhados fendidos de janelas, em tachos sem asas e latas ferrugentas, cresciam sardinheiras e craveiros raquíticos que punham manchas de púrpura no cenário viscoso das frontarias, aqui e além; de caixotes meio-apodrecidos, emergiam pés de salsa de um verde tenro ou a haste curvada e melancólica de uma nespereira, de folhas escuras, rugosas e grossas. (GV: 13)

Alguns dos traços descritivos aqui presentes – “sem asas”, “ferrugentas”, “raquíticos”, “viscoso”, “meio-apodrecidos” – desenhavam um quadro triste e sombrio, dominado por um sofrimento resignado que a presença do “verde tenro” vem vagamente quebrar. Esta cor contrasta com a monotonia do tom púrpura, introduzindo uma quase imperceptível centelha de vida e de movimento numa paisagem morta e parada. O adjetivo “tenro”, opondo-se à rudeza das folhas da nespereira – “rugosas e grossas” –, sugere uma ténue suavidade, sem força suficiente, no entanto, para se sobrepor à ideia de nostalgia transmitida pela alusão à “haste curvada e melancólica”.

O olhar da protagonista, embora atento a estes detalhes denunciadores de uma luta pela sobrevivência, manifesta certo carinho pelo bairro velho e triste que a viu crescer e em cujas ruas gostaria de poder brincar: “Ah, se eu pudesse estar ali! Mas a minha mãe não me deixava ir para a rua, dizendo que eu era uma menina e que não devia misturar-me com aquela gente” (id., ibid.). A casa, funciona, já então, apesar de Isabel poucas recordações vir a guardar dessa pobre habitação que em breve irá abandonar, como uma

barreira que a impede de comunicar com o exterior, espécie de grades que dir-se-ia ganharem vida.

De facto, é a mãe, ao proibi-la de brincar na rua, quem acaba por erguê-las, dando origem a uma ruptura entre a protagonista e os outros habitantes do bairro, numa tentativa de negar a verdadeira situação em que se encontram, o que em muito contribui para o despontar do isolamento que daí em diante irá assolá-la. Este isolamento, que depressa se desdobra em desamparo, está presente, portanto, desde cedo, proveniente das limitações impostas, assim como da mistura de medo e de vertigem causada pela suspeita de ser diferente dos demais: “Mas pelas alusões que ouvira antes, vivia agora entre o terror de uma má sina e o fascínio de haver em mim qualquer coisa que me distinguia dos outros” (ibid.: 20).

Isabel é, nesta altura, apenas uma criança, não possuindo ainda capacidade para compreender os comentários velados que inadvertidamente escuta acerca da sua condição de filha ilegítima. Apercebe-se, porém, de que algo grave a diminui face aos outros, a que se vem juntar a falta de recursos económicos, mas isso não a impede de vibrar de alegria com as pequenas vitórias alcançadas na escola, como a boa nota no ditado, ou com o mundo de sonhos que se escapa das histórias contadas pela avó. No entanto, a par desta felicidade algo inocente, o sofrimento, embora ainda apenas em estado embrionário, assombra já a personagem, fruto da indiferença com que a mãe a trata, quase frieza, e da dificuldade em estabelecer relações com os que a rodeiam.

A casa adquire, neste contexto, os contornos de um cárcere onde a janela abre passagem para um mundo em que pode, pelo menos, usufruir de alguma liberdade¹⁰¹. Corresponde, por isso, ao seu lugar preferido em toda a habitação, pobre e triste como o bairro e como a própria personagem: “De cotovelos fincados na janela, tristonha e solitária, eu alongava o olhar sobre o velho bairro” (ibid.: 13). Semelhante postura de contemplação do exterior, para além de apontar para um desejo de se alhear do que acontece no interior das paredes que a abrigam, denota, mais do que isso, uma necessidade de fuga, apenas possível através deste refúgio feito de transparências, de fronteiras invisíveis, para o qual corre sempre que possível: “De volta a casa, ia debruçar-me de novo, a olhar a rua” (ibid.: 14).

¹⁰¹ Isabel lembra o ser escondido de que fala Bachelard no seguinte passo: “Il semble que la dialectique de l'intimité et de l'Univers soit précisée par les impressions de l'être caché qui voit le monde dans le cadre de la fenêtre” (2004: 131).

Não obstante esta invisibilidade, capaz de atenuar a fronteira entre o fora e o dentro, os obstáculos que separam estes dois espaços são reais e intransponíveis, pelo que a personagem permanece, pelo menos fisicamente, enclausurada. Encontramos, assim, neste romance, a casa-prisão, de que a da infância é apenas um pálido prenúncio. De facto, as características encarceradoras são comuns às várias habitações por que passa, intensificando-se com o passar do tempo. Por isso, a interacção da protagonista com este tipo de lugar, seja no velho bairro ou no outro mais elegante para onde irá mudar-se, apresenta sempre um carácter negativo, na medida em que não encontra aí a protecção que procura, em grande parte devido à relação conflituosa que estabelece com quem a rodeia.

Deparamo-nos, assim, com um triângulo entre cujos vértices, formados pela casa, pela protagonista e pelas restantes personagens, se desenvolve uma dinâmica pouco harmoniosa. Ora, tendo em conta que Isabel é o único factor constante nesta equação, já que os dois outros vão mudando ao longo do seu trajecto, dir-se-ia constituir a fonte do problema. Ela é, neste sentido, a sua própria carcereira, e a solidão que daí advém deve-se sobretudo à complexidade da sua relação com a mãe, marcada pela falta de protecção e de carinho, assim como pelo ressentimento a que isso dá origem: “Se, ao menos, a mãe não estivesse ali... Mas ela, involuntariamente, a todo o instante me chocava. Era-me doloroso qualquer contacto com ela” (ibid.: 65).

Os graves problemas financeiros vêm agravar esta situação e a dor vaga provocada pela presença da mãe acaba por dar lugar a um sentimento mais intenso: “Senti um rancor por a mãe não me poder dar essas coisas e, desde aí, intimamente, passei a desprezá-la” (ibid.: 66). A barreira que as afasta uma da outra torna-se mais sólida, quase intransponível, o que faz com que o ambiente da casa em que habitam seja árido, frio, pouco acolhedor. Isto altera-se ligeiramente com a mudança para a nova habitação, ainda dentro de mesmo velho e triste bairro, pois, para além da exiguidade do espaço que lhe é destinado, já que dispõe apenas de um pequeno quarto alugado que partilha com a mãe e com a avó, existe um mundo por explorar:

O quarto de D. Beatriz era para mim um mundo de sonhos, onde eu entrava sempre com respeito. Era aí que ela guardava o que lhe tinha deixado, ao morrer, uma velha madrinha. O que mais me atraía era um oratório antigo, que havia em cima da cómoda, alto e solene nos seus dourados de talha. Dentro da vitrine, ao centro, pregado numa cruz de madeira negra, erguia-se

um Cristo descarnado, que deixava pender a face moribunda por onde pendiam gotas de um sangue escuro. (ibid.: 46/47)

Esta divisão, como a expressão “mundo de sonhos” ilustra, representa um universo à parte, onde, momentaneamente afastada dos problemas que lhe pautam o quotidiano, pode entregar-se aos devaneios da infância. Os vários objectos, como o “oratório antigo” e o “Cristo descarnado” acima referidos, a que se juntam, mais adiante, as figuras de um santo e de uma santa, ligados ao sagrado e ao religioso, recriam o ambiente algo místico característico das igrejas, abrindo assim passagem para uma realidade plena de possibilidades, que o contraste entre o brilho dourado do oratório e o tom negro da madeira da cruz e das lágrimas de Cristo acentua.

A par dos objectos acima enunciados, outros há cuja presença remete para esse “mundo de sonhos”, sugerido logo à partida pelo recurso ao verbo “encantar”: “Mas havia ainda outras coisas que me encantavam: uma jarra de vidro cor-de-rosa, bordada a pingos de tinta que formavam flores, e uma caixinha redonda com tampa de porcelana onde estava pintado um pequenino rosto oval” (ibid.: 47). Os materiais aqui referidos, como o vidro e a porcelana, aliados a detalhes aparentemente insignificantes – pingos de tinta que bordam flores, a pintura de um pequenino rosto oval –, apontam para um ambiente delicado e leve, onde domina uma luminosidade rosada.

A casa dispõe ainda de um outro local em que a protagonista experimenta alguma liberdade: “Acabava tudo à pressa a pensar na sombra suave da figueira do quintal e na capoeira abandonada onde fazíamos casinhas” (ibid.: 47/48). No entanto, este clima paradisíaco proporcionado pelos elementos do exterior, à semelhança do que acontece com o universo encantado do quarto de D. Beatriz, não é mais do que uma espécie de oásis no deserto sufocante que o espaço habitacional sempre lhe impõe, desvanecendo-se por completo com o agravamento da doença de Dulce, filha da senhoria e companheira de brincadeiras de Isabel: “Como estes últimos meses tinham sido aborrecidos, quase sempre encerrada no quarto, tendo como únicos recursos a janela, a renda ou o livro que me dera o tio Sérgio e que eu já sabia de cor!” (ibid.: 85).

Aqui, como na casa anterior, e aliás na que se seguirá, a janela funciona como elo de ligação entre a clausura imposta pelas paredes, e por tudo o que se passa no seu interior, e a liberdade do mundo lá fora. Representa, na verdade, uma passagem, única hipótese de escape, a que se juntam a renda e o livro, mas apenas parcial, na medida em

que o vidro, cuja transparência permite observar o exterior, constitui uma barreira de solidez incontornável e incapaz, portanto, de salvar a protagonista de um quotidiano monótono e asfixiante.

De facto, confinada ao quarto, sente-se abandonada e mais prisioneira do que nunca, debatendo-se entre o desejo de ser acarinhada e livre e a preocupação face ao estado de Dulce cuja morte vem alterar toda esta situação. Trata-se de um acontecimento traumático para a protagonista após o qual algo se perde irremediavelmente. Entre a mãe, fechada num mundo de rancor devido à falta de dinheiro e de trabalho, e a avó, na verdade o seu único ponto de apoio, sente-se só e desamparada, afundando-se num crescente sentimento de insatisfação. Anseia por uma viragem, que lhe é proporcionada com a perspectiva de ir viver com o pai, a que resiste, numa fase inicial, através de vagos e vãos planos de fuga.

O ambiente que paira no quarto, no momento em que o assunto é abordado pela primeira vez, constitui um presságio negativo: “Um cheiro insuportável a petróleo enchia a casa e uma luz baça iluminava debilmente o quarto, lançando para o tecto um negro pincel de fumo. A sombra da minha mãe, engrandecida, dançava na parede” (ibid.: 118). O quadro é quase opressor, dominado por um intenso cheiro incomodativo e por uma luz cuja ausência de brilho faz sobressair a disforme e ameaçadora figura da mãe. Pode, agora, libertar-se da sua mão castradora e, mais do que isso, escapar a uma vida em que tudo lhe é negado, mas a brecha que assim se abre, mais real do que a que a janela ou os livros lhe ofereciam, surge-lhe sob a forma de punição, a que o tom negro do fumo alude desde logo.

De facto, se a figura materna, marcada por uma agressividade latente, contribuiu até aí de forma determinante para transformar a casa numa prisão, a presença do pai e da madrasta, ostentando, respectivamente, uma atitude de indiferença extrema e uma austeridade hostil, irão funcionar nesse mesmo sentido, erguendo à volta de Isabel as grades vivas que lhe tolhem os movimentos e definitivamente a encarceram. Por isso, essa nova morada, em que habitará desde então, e não obstante o conforto que lhe proporciona, como adiante veremos, não é mais do que um espaço demasiado grande e sem pontos de referência familiares: “Não gostava daquela casa grande, embora a comida fosse boa e farta, e a cama macia e quente. Sentia-me uma estranha ao pé

daquele homem distraído que era meu pai e amedrontada com a presença austera, limpa e lúgubre da D. Amélia” (ibid.: 119).

Deparamo-nos, nas linhas acima transcritas, com uma oposição entre todas as vantagens da casa e a indiferença de Isabel face a essas mesmas vantagens. Com efeito, nenhuma altera o facto de não se sentir em casa, o que se deve à relação distante que mantém com o pai, de quem nunca conseguirá verdadeiramente aproximar-se, apesar dos esforços nesse sentido, e à proximidade ameaçadora da madrasta. Os adjectivos com que caracteriza um e outra, “distraído” e “austera, limpa e lúgubre” respectivamente, ilustram bem a natureza dos sentimentos que a unem a cada um deles. Desejando tanto aproximar-se do primeiro quanto manter certa distância da segunda, ressentir-se do contacto com ambos, como antes se ressentia com o da mãe, o que transforma o ambiente desta nova morada num reflexo do da anterior.

1.3. Reflexo: o espelho e a escrita

A mudança da protagonista para casa do pai implica trocar o velho bairro por um espaço com características diferentes, povoado por figuras também elas distintas daquelas com que está habituada a conviver. Todas lhe provocam, porém, idêntica sensação de asfixia, da mesma forma que a casa, embora farta, a condena a uma clausura semelhante à anterior, não se tornando acolhedora aos olhos de Isabel, que não encontra aí um lar: “Havia mais de um ano que estava em casa de meu pai. As semanas sucediam-se, monótonas, infundáveis, e eu achava-me cada vez mais intrusa naquela casa hostil” (ibid.: 125).

As duas referências temporais aqui presentes contrastam entre si, dando origem a uma ideia de eternidade, que os adjectivos “monótonas” e “infundáveis” tornam repetitiva. Semelhante ausência de novidade faz com que o fluir dos acontecimentos, por força iguais uns aos outros, se transforme num círculo tão enclausurante quanto o espaço em que este domina, consequência decerto da relação pouco harmoniosa, aliás bem patente nas palavras “intrusa” e “hostil”, que desde cedo desenvolve com a casa paterna, pois, se deixou para trás os dias de miséria, a ausência de liberdade e de carinho continuam a pautar-lhe o ritmo do quotidiano.

Com efeito, só as horas passadas na escola comercial, que agora frequenta, conseguem atenuar um sentimento de carência extrema. Esses períodos constituem,

portanto, pausas que lhe permitem evadir-se de uma rotina opressora e nesse sentido semelhante à que tinha no velho bairro, para onde, apesar das privações que aí sofreu, anseia por regressar. Sente falta da mãe e da avó, refugiando-se num estado de quase dormência, capaz de lhe proporcionar, da mesma forma que os estudos, uma ténue hipótese de fuga: “Passava longos períodos imersa numa apatia doce que me fazia ter menos saudades” (ibid.: 127). Semelhante apatia é doce apenas na medida em que se opõe a uma realidade amarga, onde não encontra uma figura forte junto da qual se sinta amada.

Eis, pois, o que procura, o que sempre procurou: alguém que a ame e proteja. Sente, por isso, uma mágoa funda ao ver-se ignorada pelo pai: “Uma das coisas que mais me magoava era verificar o desinteresse do pai, era perceber que ele me considerava uma estranha” (ibid.: 131). O modo como esta última palavra – “estranha” –, aliás já antes presente em situação idêntica, usada para descrever a sua relação com o pai, corresponde àquela a que atrás recorreu para caracterizar o desfasamento face à casa – “intrusa” – estabelece uma simetria entre a figura paterna e o espaço habitacional em que agora se movimenta, elementos a que atribui culpas que também a si pertencem. Assim, incapaz de estabelecer laços sólidos com aqueles que a rodeiam e com todo e qualquer lugar, sobretudo com a casa, afasta-se das protagonistas dos outros romances aqui em estudo.

De facto, enquanto estas vêm na casa, feita de materiais palpáveis ou de sonhos e de memórias, um refúgio protector, de onde retiram força para enfrentarem as adversidades que lhes pontuam o caminho, Isabel transforma-a num foco de tensão e de conflito, em que julga residir a fonte do mal que a consome. Já era assim no velho bairro, mas agora dir-se-ia que o carácter encarcerador da habitação se intensifica, transformando-a num espaço hostil e sufocante, que funciona “não só no sentido positivo da «protecção», como sugerido pela «Grande Mãe», mas também no sentido negativo de «prisão» ou «clausura», como sugerido pela «Mãe Terrível»” (Oliveira, 1996: 102). Assim, embora a casa paterna lhe proporcione muito do que antes sempre lhe faltara, há algo que não consegue encontrar: “Na verdade, eu andava na escola comercial, comia bem, tinha um quarto só para mim e todos diziam que em parte algum eu poderia estar melhor do que ali. Apesar de tudo sentia-me infeliz” (GV: 131).

Poder-se-ia supor que esta infelicidade advém da indiferença com que o pai a trata, da ausência da mãe, da presença ameaçadora da madrasta, da solidão, do desamparo, ou de tudo isto junto, mas a verdade é que nem a própria personagem lhe conhece ao certo a origem, sentindo-se por isso impotente para a combater. Asfixia, assim, no ambiente opressor da casa paterna, espécie de fortaleza que em vez de a proteger lhe limita os movimentos, para o que em muito contribuem as figuras com que convive de perto, pois espaço e personagens, moldando-se e condicionando-se mutuamente, não podem ser vistos em separado: “Eu era um ente que morria aos poucos e cada hora, cada semana, alguma coisa de mim levavam. Para além do mundo das minhas paredes, nada mais via do que o prolongamento desse mesmo mundo” (ibid.: 126).

Isabel vive, portanto, num labirinto, que assume a forma da casa mas que é afinal feito de incompreensão e de indiferença, dentro do qual deambula sem vislumbrar qualquer saída. Vê, pelo contrário, apenas paredes sólidas, capazes de lhe coarctarem os movimentos e de transformarem o espaço exterior numa continuação do seu limitado mundo íntimo. As ruas da cidade perdem, deste modo, o carácter libertador que apresentavam no início do texto, quando observadas através da janela, afigurando-se-lhe agora mais sombrias do que no velho e triste bairro. O sentimento de insatisfação, porém, é idêntico, surgindo como elo de ligação entre faces opostas da mesma cidade: a do início, pobre, sombria, marcada pela miséria; e a de agora, correspondente a um meio social mais elevado.

Estamos perante, portanto, um romance cuja acção se desenrola única e exclusivamente na cidade¹⁰², o que o distingue das restantes obras aqui em estudo, nas quais assistimos a um contraste entre os universos rural e urbano, excepto em *A Origem*, dominada pelo ambiente do campo. De facto, Isabel, nascida e criada em Lisboa, não tem, ao contrário de Flávia, de *Companheiros*, por exemplo, o refúgio das memórias de uma infância passada num meio diferente daquele em que se movimenta no presente, mais pequeno, mais acolhedor, sufocante também e daí a necessidade de mudança para um lugar maior, pleno de novidades e de promessas. No entanto, como vimos já a

¹⁰² Por isso, Adolfo Casais Monteiro afirma: “*Grades Vivas* é um romance da cidade. Essa é a sua primeira virtude. E não é pequena, se o leitor se quiser lembrar quão raramente o romancista se atreve com a cidade. É que a cidade dificulta precisamente ao romancista a «solução» por meio de contrastes fáceis, como no drama ou na comédia rural, e não lhe oferece tão-pouco a do folclore, com ou sem tintas de «intenções sociais»” (1954: 12).

propósito dos outros textos, estas nem sempre se concretizam e as personagens afundam-se, muitas vezes, numa dolorosa clausura interior.

A protagonista de *Grades Vivas* debate-se com sentimento idêntico, agravado pelo facto de não ver na cidade a hipótese de renovação há pouco referida, pois é a única realidade que conhece. A mudança para casa do pai mostra-lhe uma outra faceta dessa mesma realidade e ela, incapaz de estabelecer uma ponte entre as vivências passadas no velho bairro e as de agora, altera-se, numa vaga tentativa de integração, resvalando, ao falhar, para um abismo ainda mais solitário. Para trás, ficaram a mãe e a avó, de quem, apesar das desavenças, não deixa de sentir a falta, o que explica, pelo menos em parte, as dificuldades de adaptação que enfrenta. Por isso, quando a mãe a visita, a sua primeira reacção é de alegria: “A mãe veio visitar-me no domingo. Parou-me o coração ao vê-la na rua e, sem acreditar ainda, debrucei-me da janela. «Vem buscar-me! Vem buscar-me!» Transtornada, louca de alegria, deitei a correr escada abaixo” (ibid.: 175). No entanto, esta explosão de felicidade depressa se transforma em desilusão, ao compreender que o débil laço que ainda a unia à mãe se desfez por completo.

Com efeito, sem o que dizer uma à outra, não conseguem comunicar, como aliás sempre aconteceu. A grande diferença agora é que o prolongado afastamento fez com que a protagonista transformasse a figura materna na pessoa carinhosa que sempre idealizou, capaz de a levar de volta para o local onde julga poder refugiar-se na protecção dos pontos de referência familiares. Apercebendo-se, porém, de que a mulher à sua frente continua a mesma criatura fria, compreende que a ajuda por que esperava nunca virá e deixa-se dominar pelo desespero: “Subi a escada numa corrida, atirei com a porta e, a chorar, fui esconder-me no vão da janela” (ibid.: 177).

Neste contexto, a casa intensifica as características de cárcere e até a janela, que no velho bairro funcionava como forma de evasão, deixa de lhe proporcionar a aliciante abertura para o exterior. Fechada a passagem, esse pequeno espaço transforma-se num recanto semelhante ao constituído pelos vãos de escada ou pelo interior de uma velha lareira, a que se refere Bachelard, capazes de nos dar “des suggestifs dessins pour la psychologie de la vie enfermée” (2004: 126)¹⁰³, onde a marcha do tempo se suspende e

¹⁰³ Ainda segundo Bachelard, este tipo de vivência deve ser observada nas suas duas vertentes, que aliás se manifestam em *Grades Vivas* – a que nos proporciona refúgio e a que nos encerra num isolamento pouco saudável, onde o silêncio é por vezes tão grande que o indivíduo nem consigo mesmo consegue falar: “Cette vie doit d’ailleurs être étudiée dans les deux sens opposés du cachot et du refuge” (2004: 126).

o sujeito se isola do mundo, numa atitude de reflexão, mas também de negação face ao que o rodeia. Proporciona, então, a Isabel o ambiente que lhe permite encerrar-se cada vez mais dentro de si própria e esconder-se da realidade envolvente, numa postura de recolhimento que aponta para uma ruptura em relação ao real, através da fuga para um mundo íntimo, a que só ela pode aceder.

O desespero castrador a que se entrega nessas alturas parece por vezes encenado, pois o sentimento de inferioridade que sempre a impede de se aproximar dos outros leva-a a tentar posicionar-se no centro das atenções. Para além disso, apesar de a passagem do tempo surgir de modo bem nítido e de acompanharmos o trajecto da protagonista desde a infância até à idade adulta, a verdade é que os seus actos se encontram sempre marcados por uma falta de maturidade que a faz agir com um certo dramatismo e muitas vezes sem pensar nas consequências. Assim acontece quando decide matar-se, levada pela imagem de si própria que o espelho lhe devolve: “E olhando uma vez mais o espelho, enterneci-me com a minha expressão atormentada. Senti um impetuoso anseio de ternura e de novo me tomou aquela sensação gélida de abandono. Ah, se eu pudesse fugir!” (ibid.: 180).

A visão com que se depara na superfície lisa à sua frente é um reflexo dos seus sentimentos e do seu desamparo, da mesma forma que a solidão que encontra na casa paterna reflecte a dos tempos em que ainda vivia com a mãe, traçando todo este jogo de espelhos uma circunferência ao redor de Isabel, em cujo centro esta se vê aprisionada. Escapar dessas paredes invisíveis, como a interjeição e a exclamação finais evidenciam, é o seu maior desejo, mas todos os esforços nesse sentido se revelam vãos, dando origem a um sentimento de frustração e a um afastamento cada vez maior face àqueles de quem tanto quer aproximar-se. De facto, depois de em criança ter ansiado pelo carinho que a mãe nunca pôde dedicar-lhe, luta agora para conquistar a atenção do pai, que a fere com a sua indiferença. A par disso, na escola comercial, tal como na que frequentou em criança, no velho bairro, tem poucas amigas.

A sensação de asfixia aumenta no momento em que se apercebe de que aquela casa, que julgara provisória, é afinal definitivamente a sua. As características encarceradoras da casa intensificam-se, portanto, para o que contribui de forma decisiva a presença das outras personagens que aí habitam: o pai; a madrasta; e o hóspede, Rogério, que gradualmente se imiscui no convívio familiar até se transformar no marido

de Isabel. Esta dirige grande parte da sua revolta contra D. Amélia, que desempenha um papel de particular importância, na medida em que é o seu posicionamento face às regras sociais, nomeadamente as que se referem à relação entre a mulher e a casa, que faz com que o espaço doméstico se transforme numa prisão para a protagonista.

As paredes desse cárcere foram erguidas por um conjunto de circunstâncias, como o facto de ser filha ilegítima, as dificuldades financeiras da mãe e até a sua incapacidade de se relacionar sem conflitos, mas é a presença da madrasta, ou pelo menos a forma como a enteada a vê e lhe interpreta as atitudes, que as mantém sólidas e intransponíveis. Na verdade, eis o que importa destacar, sobre esta figura é-nos dada apenas a visão da protagonista, que narra toda a história na primeira pessoa, pelo que nada sabemos sobre o que pensa ou sente em relação à filha do marido que se viu forçada a acolher. Em certos momentos, raros e dúbios, pois dir-se-ia conterem uma intenção não concretizada, e sempre filtrados pelo olhar da personagem principal, a sua atitude para com esta parece deixar transparecer um carinho genuíno: “Pareceu-me que ela queria dizer alguma coisa ou que gostaria que eu falasse. E nos olhos húmidos que um instante me fitaram, julguei ler uma ternura que subia e transbordava num desperdício inútil” (ibid.: 203).

Trata-se de pouco mais do que uma suspeita, como as formas verbais “pareceu-me” e “julguei” indiciam, que não chega nunca a confirmar-se e que é transmitida pela sugestão que efemeramente atravessa o olhar de D. Amélia. Aí, a protagonista pensa vislumbrar a ternura por que tanto anseia e cuja intensidade, no início sugerida pela gradação patente nos imperfeitos “subia” e “transbordava”, se dilui na expressão “desperdício inútil”. Semelhante associação de palavras, reforçando cada uma delas o sentido da outra e evidenciando ambas um contraste entre o desejo de ser amada e a incapacidade de receber esse mesmo amor, aponta para a relação conflituosa que Isabel desenvolve com a madrasta, fazendo sobressair o carácter exigente, hostil e até castrador desta última, o qual se impõe com uma tal nitidez que acaba por dominar a quase totalidade das situações. Há, porém, momentos de serenidade: “No silêncio conventual das tardes mornas, enquanto o pai dormia, eu e ela, aninhadas em cadeiras de bunho, passávamos a roupa, bordávamos à «richelieu» ou fazíamos rendas de lérias, ao som monótono do relógio de parede” (ibid.: 167).

A harmonia aqui evidenciada pelo adjetivo “mornas” e pelo adjetivo verbal “aninhadas” corresponde a uma pausa nos conflitos do cotidiano. O silêncio que envolve as duas personagens e as tarefas que partilham, por norma consideradas femininas, sugerem uma cumplicidade que os adjetivos “conventual” e “monótono” de alguma forma desmentem, como se entre ambas existisse uma barreira que, embora por vezes se atenuasse, não chega a dissipar-se nunca. A referência ao “relógio de parede” e ao modo como este marca o fluir temporal aponta para uma pausa, espécie de bolha onde o movimento se suspende e seria possível encontrar alguma paz, não fosse a recusa obstinada de Isabel face ao destino geralmente reservado para as mulheres e a que aquela que considera a sua maior inimiga resignada se submete:

Ela afizera-se sem revolta àquela vida e entregava-se ao labutar doméstico com severidades de asceta, com escrúpulos e anseios que eram já tara. Mas, de quando em quando, do fundo de si, qualquer coisa se insurgia contra aquele destino que ela parecia aceitar inteiramente. (ibid.: 202)

A forma verbal “parecia” mostra, de novo, a incerteza de Isabel face aos reais sentimentos da madrastra. Sente-se no direito, porém, de desejar uma vida diferente, mas em vão se debate com a teia que a vai aprisionando aos poucos. O espaço de clausura é a casa e as grades que aí a mantêm são as pessoas com quem habita, sobretudo a madrastra, feroz guardiã dos bons costumes e por isso sempre pronta a reprimir qualquer gesto que permita escapar-lhes, e Rogério, o hóspede e futuro marido, a cuja vontade, apesar de contrariada, se submete. Fá-lo forçada por D. Amélia, perante a passividade do pai e a sua própria falta de ânimo para reagir, entregando-se, com revolta mas sem resistência, até se ver privada da reduzida liberdade de que antes, apesar de tudo, gozava: “Assim me vira reduzida a sair só com ele e, afora as vezes em que ia ao cinema, cativa do seu braço ciumento, nunca mais dispusera de mim, nunca mais rira” (ibid.: 245). Por tudo isto, Artur Portela afirma:

Celeste Andrade quer-nos provar que não há apenas grades de ferro, que roubam a liberdade, mas outras, invisíveis, sem dúvida, mas tão duras e enclausurantes como aquelas do meio familiar, dos preconceitos sociais, das transigências e compromissos que a vida impõe, por vezes, falsamente, à consciência. (1954: 7)

A personagem, no entanto, não se encontra apenas prisioneira da casa, das regras que os outros lhe impõem ou da vida que escolheram para si, tão diferente da que

imaginara, julgando-se destinada a grandes feitos. Está, na verdade, prisioneira de si própria, dos seus medos, das suas fraquezas, da sua submissão e até dos sonhos desfeitos. Estes, inconsistentes e normalmente associados a qualquer actividade criativa, como a representação – “– Vou ter com o Gary Cooper. Arranjo maneira de ser criada dele e, um dia, finjo que não sei que ele está em casa e começo a cantar e a dançar” (ibid.: 147). –, ou a escrita – “E a arte apareceu-me, de repente, como a única solução digna. Com o sangue quente que borbotava da minha alma ferida, escreveria páginas imortais. E, longamente, fui ruminando um romance” (ibid.: 215). –, davam-lhe o alento para continuar que agora lhe falta. Ambos os sonhos, na verdade, correspondem a tentativas de fuga ao real, um pouco à semelhança da janela, ajudando a protagonista nesse sentido mesmo que não se concretizem, pois o acto de planejar permite já um desvio da monótona rotina da casa.

A terceira secção do romance, significativamente intitulada “Grades vivas”, vem intensificar a sua clausura, que se torna ainda mais dolorosa na sequência do casamento, espécie de farsa em que, mesmo ignorando a razão, decide participar: “O meu casamento com Rogério acontecera... Como? Nem eu própria o poderia explicar. Não era fácil afrontar a censura, romper com as ideias feitas, fugir à modelação dos hábitos” (ibid.: 278). De certa forma, portanto, sabia que casara por esse ser considerado o destino da mulher, a que deseja mas não consegue escusar-se, ficando então prisioneira tanto dos que a rodeiam quanto dos preconceitos socio-culturais. Vê no marido o principal carcereiro, situação que um filho acabaria por acentuar, não obstante os diferentes significados que este pode assumir, como resulta do seguinte passo:

Uma dádiva ao ser que se ama, o refúgio de um casamento falhado, o elo que retém um amor prestes a extinguir-se, uma esperança viva de realização daquilo que se não conseguiu, a simples satisfação de um instinto maternal, uma promessa de continuidade, um acaso, um amparo, um estorvo... (ibid.: 284)

Face ao casamento conflituoso e fonte apenas de sofrimento que se vê forçada a suportar, “um estorvo” será decerto a definição que melhor se adequa. Por isso, ao ver-se grávida, opta por um aborto clandestino, que a obriga a encarar a morte e a aperceber-se de que, afinal, ainda deseja viver. Durante o período de recuperação, que corresponde ao primeiro passo no sentido da desejada liberdade, conformada já com a postura submissa que lhe havia sido imposta, começa por aceitar uma clausura ainda

maior do que a anterior, vivendo confinada ao quarto. Este espaço, ao mesmo tempo que, até mais do que o resto da casa, apresenta as características de um cárcere, funciona como refúgio:

E passava as horas entregue a mim própria, com a cabeça oca, sem reparar sequer que o *Presilha* já não vinha, como era seu hábito, enroscar-se aos meus pés. Rogério pretendia castigar-me com uma permanente ausência e afectava não me ver. O pai, alheio, isolava-se no seu escritório. D. Amélia só aparecia para me trazer as refeições ou o quinino. (ibid.: 288)

A referência à passagem do tempo, feita em tom vago, aliada à expressão “cabeça oca”, aponta para uma atitude de alheamento, ilustrando ambas de modo nítido a sua incapacidade de reflectir sobre a situação em que se encontra. A este afastamento emocional vem juntar-se outro de carácter mais físico, na medida em que se vê privada de todo e qualquer convívio, contactando apenas com a madrastra cujas visitas exclusivamente se devem a razões de ordem prática. Neste sentido, ainda para mais sem recorrer à janela ou à leitura como formas de evasão, o isolamento da personagem face ao mundo exterior acaba por se revelar total.

Aquelas paredes, porém, da mesma forma que a aprisionam, mantêm-na de certa forma a salvo da realidade envolvente, formando uma espécie de casulo dentro do qual Isabel sofre uma metamorfose e dá os primeiros passos em direcção à liberdade: “Uma manhã, ao acordar, após uma noite sem sonhos, vi que o sol jorrava impetuoso pelo quarto. Sentei-me na cama, sentindo-me renascer” (ibid.: 289). A indicação temporal que atrás encontrámos – “passava as horas” –, apontando para uma sucessão monótona e repetitiva de momentos, é quebrada por esta – “uma manhã” –, que vem assim introduzir uma viragem na acção. À escuridão sugerida pela noite sem sonhos opõe-se a luz do sol, capaz de transformar o quarto, até aí local de morte e de agonia, num receptáculo de vida.

O caminho rumo à liberdade é sinuoso, porém, e lenta a transformação que se opera na personagem. Por isso, recuperado o desejo de viver e ultrapassada a clausura do quarto, falta-lhe ainda vencer a do resto da casa: “Três meses tinham decorrido, três meses de isolamento, de vigilância austera” (ibid.: 290). As grades vivas estão patentes na expressão “vigilância austera”, capaz de tornar a protagonista cativa de um olhar que constantemente a observa e condiciona, a que acaba por se acomodar: “As semanas iam passando. Numa completa indiferença, eu não saía, não fazia nem recebia visitas, não

me punha à janela, não abria um livro” (ibid.: 295). A casa surge, pois, mais do que nunca, como um espaço aprisionador, de onde já nem a janela ou os livros lhe permitem evadir-se.

No passado, note-se, no velho bairro, ou mesmo naquele, antes da visita da mãe, o que aponta para um trajecto marcado por avanços e por retrocessos, os livros constituíam passagens para uma espécie de realidade paralela, onde se sentia livre: “Às vezes, quando todos dormiam, sentava-me no peitoril da janela do meu quarto, com um livro aberto pendendo da mão e os olhos perdidos na noite, romanticamente encostada para trás numa volúpia mole, com um vago fio de pensamento instável” (ibid.: 194). Uma abertura como a janela, contudo, “tem qualidades de isolamento do exterior que a porta não tem” (Gruyer, 1982: 66), o que significa que a ponte que parece constituir é apenas parcial e talvez até efémera, passível de ruir ao menor impacto. Com efeito, encontrando-se, aqui, a partir de certa altura, intimamente ligada à leitura, ou seja, a uma actividade intelectual, estilhaça-se quando a protagonista, na sequência do aborto, se sente debilitada ao ponto de não conseguir sequer pensar.

No entanto, fechada esta abertura, e em consequência do isolamento que daí advém, outra se abre, decorrente do seu desejo de passar para o papel tudo o que viveu: “Mas às vezes, com uma obsidiante insistência, vinha-me o desejo de escrever a minha história” (GV: 295). Tratar-se-ia de um livro libertador, para onde se projectaria e, consequentemente, todo o sofrimento com que desde cedo se debate, assim o exorcizando – “Seria uma história diferente, um livro sem embustes, sem artificios, escrito com a alma, com o sangue, um pedaço de vida palpitante” (id., ibid.) –, que aliás iniciara pouco depois do casamento e deixara abandonado ao fim de algumas páginas, por se aperceber de que era incapaz de aí expressar o turbilhão de sentimentos que a agitava. Dentro si, então, permanecia, encerrado, um mundo por explorar, que encontra na escrita uma brecha por onde transbordar, funcionando esta como veículo privilegiado para um conhecimento mais profundo acerca de si própria, fazendo-a compreender que, com o seu consentimento tácito, algo lhe tinha sido roubado:

Os outros haviam-me tolhido com os múltiplos fios de uma teia complicada, feita de complexos, de superstições, de fraquezas, de recusas. E por sobre tudo se adensara o terror que com frequência me assaltava, de um destino contra o qual seria vão lutar. Mas agora que me vinha com tal acuidade esta dolorosa lucidez, agora que compreendia porque fugira aos livros nos

últimos tempos, por receio de saber a verdade, por medo de me descobrir, de me encontrar frente a frente comigo mesma, como poderia continuar a viver como até ali? (GV: 296)

Os “outros” a que se refere representam as grades vivas que a enclausuram, situação para que a própria contribui com os seus medos e a sua passividade. A adversativa “mas” vem romper com esta atitude de quase dormência, como se finalmente acordasse de um longo sono, despertar aliás sugerido pela expressão “dolorosa lucidez”, introduzindo ainda uma pergunta a que responde com um acto corajoso de que até aí não a suportamos capaz: “Desci a escada a fugir, aterrada, como nas perseguições dos pesadelos. Depois, desabaladamente, deitei a correr quanto podia, sem me voltar para trás” (ibid.: 301). Abandona, pois, a casa paterna, com uma determinação que a expressão “sem me voltar para trás” traduz e que se opõe ao medo que a domina num primeiro momento.

A liberdade que parece por fim ter conquistado foi alcançada, em grande parte, através da escrita, um pouco à semelhança do que vimos acontecer em *Terra de Nod*, embora o livro que tão desesperadamente tenta escrever não tenha ido além de algumas atabalhoadas páginas rasgadas por Rogério num momento de raiva, algo semelhantes, na verdade, àquelas a que na adolescência recorrera para compensar o afastamento da sua única amiga e confidente: “A partir daí, para me vingar, para preencher a falta daquela amizade, comecei a escrever o meu *Diário*. Mas ele apenas servia para aguçar mais a consciência do meu abandono, do meu isolamento” (ibid.: 155). Escreve, no passado como agora, para si própria, o que põe em evidência o facto de não ter absolutamente ninguém com quem partilhar o que sente e pensa.

O sentimento de solidão que daqui advém é intenso ao ponto de se sobrepor ao processo reflexivo que o diário poderia proporcionar-lhe, mas a escrita permite-lhe, não obstante, observar-se e redescobrir-se, como acontece com o espelho, encontrando-se um e outro intimamente ligados, na medida em que ambos dão acesso ao caminho que leva ao auto-conhecimento, reflectindo o primeiro os sonhos, medos e anseios da personagem, através de um processo doloroso e por vezes pouco satisfatório, e o segundo a sua aparência física: “E foi numa vez em que sofregamente folheava o *Diário* que dei com o meu rosto reflectido no espelho. Olhei-me com atenção, agradei-me de mim, descobri até uma beleza de que nunca me apercebera” (ibid.: 161).

Isabel, como o Narciso da antiguidade clássica, encantada com a inesperada beleza que descobre naquele reflexo, como que se apaixona por si própria, mas esta descoberta acaba por salvá-la, em vez de conduzir à perdição como no mito, pois, tendo sido sempre uma estranha para si própria, perdida no labirinto de todas as transformações por que passou, espaciais, ao mudar de bairro e de casa, físicas e psicológicas, eis que se lhe abre uma passagem para dentro do seu mundo íntimo, por onde avança hesitante e não mais do que alguns breves passos, permanecendo numa ante-câmara de si própria, a mesma em que se encontra ainda quando, recuperando do aborto, se depara de novo com a sua imagem: “Fechei os olhos, esvaída. Quando os abri, o espelho devolveu-me uns lábios gretados, cobertos de placas brancas, e uns olhos brilhantes que se afundavam em dois círculos violeta” (ibid.: 288).

O contraste entre a percepção gratificante da visão de antes e o ar doentio que sobressai da de agora torna-se evidente. Observar-se abre, para a protagonista, independentemente do reflexo devolvido pelo espelho, uma passagem para o seu universo íntimo, que analisará através da escrita. E, se as páginas em que tenta contar a sua história se caracterizam pela falta de expressividade, a verdade é que encontramos em *Grades Vivas* uma intensa narrativa na primeira pessoa, marcado pela insatisfação e pelo desejo de liberdade, de escolher o próprio destino, em vez de aceitar a sua “condição feminina”, postura comum à de outras personagens femininas criadas na mesma altura¹⁰⁴. Por isso, Adolfo Casais Monteiro afirma:

Isabel existe por si – mas podemos ver, através dela, outras Isabéis, com outras histórias, com outros problemas, percorrendo outros caminhos: podemos ver um tipo de mulher que luta para que a sua existência não seja moldada pela pressão do meio, em que a «aspiração» é um elemento essencial, a combater a rigidez das grades que se erguem à sua volta. (1954: 13)

A fuga final corresponde ao culminar dessa luta, travada pela protagonista em cada uma das páginas do romance: “Tal como estava, pus um casaco pelos ombros. Não

¹⁰⁴ Exceptuando *A Origem*, de Graça Pina de Moraes, todos os romances aqui analisados apresentam personagens com postura semelhante. Paralelamente, atentemos nas protagonistas de *Joana Moledo*, de Maria da Graça Azambuja, de *Esta É a Minha História*, de Judite Navarro, e de *Regresso ao Caos*, de Natália Nunes. Saindo do universo das autoras estudadas ao longo destas páginas, notem-se ainda as protagonistas de *Ela É Apenas Mulher* (1944), de Maria Archer, e a de *Pecado Invisível* (1955), de Patrícia Joyce, para citar apenas alguns exemplos.

encontrei ninguém no corredor. Desci a escada a fugir, aterrada, como nas perseguições dos pesadelos. Depois, desabaladamente, deitei a correr quanto podia, sem me voltar para trás” (GV: 301). Surge na sequência de uma decisão súbita, como a expressão “tal como estava” indica, e constitui uma tentativa desesperada de libertação. Nada sabemos, na verdade, acerca do seu desfecho, mas a afirmação final – “sem me voltar para trás” – aponta para um corte radical face à postura submissa e resignada que até ali a caracterizou.

1.4. Síntese

Grades Vivas mostra-nos uma vertente da casa que, embora presente de certa forma nos romances anteriormente estudados, sobretudo em *Companheiros*, ainda não tinha sido vista com detalhe. De facto, até agora, através das várias obras em análise, pudemos aperceber-nos com clareza das características positivas deste tipo de espaço, capazes de proporcionar às personagens sentimentos de protecção e de tranquilidade, mas, como aliás já foi dito, as paredes que nos mantêm a salvo dos perigos exteriores podem, do mesmo modo, obrigar-nos a um isolamento doloroso. Impõe-se, neste sentido, um olhar sobre os contornos encarceradores que uma habitação pode assumir, bem patentes na casa-prisão que a obra de Celeste Andrade nos apresenta.

Com efeito, a protagonista, não conseguindo encontrar em nenhuma das moradas por onde passa o ambiente acolhedor por que tanto anseia, para o que em muito contribui a relação conflituosa que estabelece com as figuras que a rodeiam, é cada vez mais uma prisioneira dentro das fronteiras que deveriam protegê-la. Isto verifica-se desde a infância, altura em que os problemas financeiros invadem todos os recantos do espaço em que habita, o que afecta de forma negativa o vínculo que a une à mãe. A falta de solidez que estes dois pilares fundamentais apresentam – casa e amor materno – dá origem a uma sensação de desamparo que a impedirá, no futuro, de estabelecer laços sólidos com quem quer que seja.

Incapaz, pois, de se relacionar com as figuras que a rodeiam, transforma-as com a sua animosidade nas grades que lhe limitam os movimentos, impedindo-a tanto de aceder à esfera pública quanto, mesmo no domínio privado, de dispor de si própria como gostaria. Semelhante situação, patente já na infância, quando morava ainda com a mãe, acentua-se com a mudança para a casa paterna, onde se sentirá sempre uma

estranha. Na verdade, a este adjetivo – “estranha” – recorre por diversas vezes ao referir-se à relação que desenvolve com o espaço hostil e desprovido de pontos de referência em que agora habita, sobre o qual encontramos poucos trechos descritivos, ficando apenas claro que aí se depara com um reflexo ampliado da angústia de outrora.

Prisioneira da casa, dos outros e sobretudo de si própria, encontra na janela e na leitura um simulacro de liberdade. É a escrita, porém, um pouco à semelhança do que vimos acontecer em *Terra de Nod*, através da qual tenta contar a sua história, que, permitindo-lhe ver-se por dentro, da mesma forma que o espelho lhe oferece uma imagem da sua aparência física, funciona como veículo para o auto-conhecimento, tornado possível, em consequência, alcançar essa mesma liberdade.

CAPÍTULO VI

1. *Autobiografia de uma Mulher Romântica*

1.1. Natália Nunes

Natália Nunes nasceu em 1921, no distrito de Viseu, onde passou toda a infância. Mudou-se para Lisboa, mais tarde, cidade onde ainda reside e se licenciou em Ciências Histórico-Filosóficas. Trabalhou no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, como conservadora, e na Escola Superior de Belas Artes, desempenhando as funções de bibliotecária¹⁰⁵. Desenvolveu ainda uma ampla actividade na área da tradução, passando para o português várias obras de Dostoiévski e de Tolstói¹⁰⁶, para além de, por exemplo, *Pequenas Misérias da Vida Conjugal*, de Balzac, ou *A Bastarda*, de Violette Leduc. A par disso, manteve uma colaboração regular com suplementos literários de vários jornais e revistas, como *Seara Nova*, *Vértice*, *Diário de Lisboa*, *Diário de Notícias*, *O Primeiro de Janeiro*, entre outros. Fez ainda parte da última direcção da Sociedade dos Escritores Portugueses e da direcção da Associação Portuguesa de Escritores.

Dedicou-se, em simultâneo, a uma carreira literária que deu inegáveis frutos, sendo, de entre as várias autoras aqui incluídas, a que publicou até mais tarde. De facto, com um livro saído em 1997, o seu nome manter-se-á decerto ainda vivo na memória do público e da crítica, até porque é autora de uma obra relativamente extensa, que inclui romances como, para além de *Autobiografia de uma Mulher Romântica* (1954), *Regresso ao Caos* (1960), *Assembleia de Mulheres* (1965) e *Vénus Turbulenta* (1997). Inclui ainda contos, como os volumes *A Mosca Verde e Outros Contos* (1956) ou *As Velhas Senhoras e Outros Contos* (1992), para além da novela *O Caso de Zulmira L.* (1967)¹⁰⁷. Notem-se, por último, os textos de carácter ensaístico, de que se destacam *As Batalhas que Nós Perdemos* (1974), sobre Augusto Abelaira, José Cardoso Pires e Raúl Brandão, e *A Ressurreição das Florestas* (1997), acerca da ficção de Carlos de Oliveira.

Estreou-se em 1952, com *Horas Vivas*, um livro de memórias¹⁰⁸ em que a autora nos fala da sua infância, passada num ambiente rural, onde os elementos da natureza desempenham um papel de extrema importância, o que aliás irá exercer uma influência

¹⁰⁵ Pelo trabalho desempenhado nestes cargos foi-lhe atribuído, em 1977, o Prémio da Associação Portuguesa de Arquivistas e Documentalistas.

¹⁰⁶ Traduziu: *Obras Completas*, de Dostoiévski, Vol. I, II e IV,; e *Obras Completas*, de L. Tolstói, Vol. I e II.

¹⁰⁷ Publicou ainda os seguintes títulos de ficção narrativa: *Ao Menos um Hipopótamo* (1967), *A Nuvem: história de amor* (1970) e *Da Natureza das Coisas* (1985), para além da peça de teatro *Cabeça de Abóbora* (1970).

¹⁰⁸ No género memórias, podemos ainda incluir as seguintes obras: *Uma Portuguesa em Paris: notas de viagem* (1956) e *Memórias da Escola Antiga* (1981).

significativa em alguns dos seus volumes posteriores. *Autobiografia de uma Mulher Romântica*, de que adiante nos ocuparemos, é um bom exemplo disso. Trata-se, na verdade, do seu primeiro romance, que a crítica aplaudiu: “Aqui está uma obra única na nossa literatura, quer pelas suas virtudes literárias, que, de resto, são de considerar excepcionais, quer no estilo – antes estilo de ideias, como diria Benda, que estilo literário – quer na gravidade e na fundura do tema, pelo menos quanto às suas extraordinárias virtualidades de análise e à sua incomparável ressonância humana” (Simões, 2001: 306)¹⁰⁹.

Outro exemplo a apontar é *Regresso ao Caos*, o romance seguinte, cuja protagonista troca a movimentação da cidade pela paz do campo, pois só aí encontra o ambiente de que necessita para se dedicar à pintura. Assim, a personagem principal, Matilde, desafia todos ao redor para perseguir o seu sonho. Desiste, para isso, dos planos de casamento, já que o marido, embora compreensivo, não pode aceitar a sua vocação, e perde a confiança da madrinha, que acaba por deserdá-la. Luta, assim, para se enquadrar num mundo de que um muro de incompreensão a separa, pois, ao encarar a realidade com um olhar diferente das pessoas com quem interage, afasta-se irremediavelmente delas.

O espaço casa surge encarado sob uma perspectiva interessante, neste texto. De facto, o caos a que o título alude, refere-se, na verdade, ao estúdio em que Gonçalo, o irmão da protagonista e o único que a apoia, pois também ele é artista, compõe a sua música. Depois da morte deste, Matilde, mais só do que nunca, refugia-se nesta exígua divisão, pelo que o nome por que aparece designada simboliza um local à margem de todas as regras e, em simultâneo, um estado de espírito tumultuoso, ambos necessários, na verdade, para que a criação artística ocorra.

As artes plásticas, assim como o leque de questões que, nas décadas de 50 e 60, advinham do facto de uma mulher manifestar coragem para seguir a sua vocação, estão de novo no centro do último romance da autora, *Vénus Turbulenta*. De facto, embora publicado já nos anos 90, retrata a realidade do meio do século, contando a história de

¹⁰⁹ Também Manuel Poppe se refere a este romance inicial de Natália Nunes: “Tenho para mim que Natália Nunes é, de entre os escritores da sua geração, dos mais notáveis. A sua obra romanesca – saliente-se *Autobiografia de uma Mulher Romântica* – impõe-se pela densidade e pela qualidade” (1982: 403). Da mesma forma, Mário Braga, apesar de tecer duras críticas, afirma: “Por outro lado, nota-se que Natália Nunes tem uma grande facilidade não só para escrever, mas também para *construir*, isto a par de um largo fundo de conhecimentos e de uma sensibilidade que, embora frágil ainda, é já capaz de criar momentos de certa altura estética” (1955: 253).

Ana Luísa, mais tarde Ana Galis, que, oriunda de uma família da alta burguesia, deseja libertar-se da tutela do pai, depois da do marido, e principalmente dos entraves que uma sociedade algo restritiva, sobretudo para com as mulheres da sua condição social, lhe coloca. Partilha com Matilde, portanto, o desejo de se afirmar através da arte, o que obriga ambas a enfrentarem obstáculos até certo ponto idênticos.

Pelo meio ficou *Assembleia de Mulheres*, romance que se notabiliza, segundo Alexandre Pinheiro Torres, “por trazer à baila uma série de problemas que afectam a situação do chamado sexo fraco na sociedade portuguesa contemporânea” (1965: 8). Nota-se aqui um contraste entre o modo de ser de várias mulheres que trabalham num museu, resignadas à mediocridade e por isso nada fazendo para alterar a situação em que se encontram, e Vera Alexandrina, a nova funcionária, uma investigadora dinâmica, que irá aliás reaparecer em *Vénus Turbulenta*, na qualidade de narradora, onde reflecte sobre o trajecto da protagonista, a quem se encontra ligada por laços de amizade, não obstante os diferentes lugares ocupados na hierarquia social pelas respectivas famílias.

Podemos dizer, portanto, que a obra romanesca de Natália Nunes apresenta um fio condutor que lhe confere coesão, o qual acaba por se revelar transversal a grande parte da sua escrita e consiste numa reflexão em torno de questões relacionadas com a situação da mulher e com os problemas que esta enfrenta, enquanto indivíduo do sexo feminino e enquanto ser humano que age em sociedade.

1.2. Casa miniatural

Autobiografia de uma Mulher Romântica apresenta-nos Clotilde, narradora autodiegética que, recuando até à infância para assim reviver alguns momentos marcantes, pretende compreender que passos a conduziram à situação actual, aliás à semelhança do que acontece em *Terra de Nod*, de Judite Navarro. De facto, em ambos os romances, as personagens principais evocam uma sucessão de memórias, que em seguida analisam, num processo de auto-reflexão capaz de as levar a compreender alguns dos seus passos e, conseqüentemente, a sofrer menos com as conseqüências destes. Lutam as duas, com efeito, contra uma dor indefinida, mas intensa ao ponto de invadir as exíguas habitações em que uma e outra recordam e escrevem.

Deste modo, no interior repleto de lembranças do pequeno quarto em que a protagonista deste romance se refugia, dir-se-ia não haver espaço para qualquer tipo de

paz ou de esperança. No entanto, vimo-lo já a propósito dos outros textos em estudo, subsiste sempre uma réstia luminosa, por vezes minúscula, mas suficientemente forte para transmitir às personagens o ânimo de que necessitam para prosseguirem uma caminhada com frequência mais árdua do que aquilo que julgariam poder suportar, como que mergulhada numa espécie de névoa, contribuindo assim para dissolver as sombras que as envolvem e os fantasmas que as assombram.

Nesta obra, isso é feito através da escrita e do percurso rememorativo e reflexivo que esta permite efectuar, presente em vários outros textos, como o atrás referido *Terra de Nod*, mas também *Voltar Atrás para Quê?*, de Irene Lisboa, ou *A Terra Foi-lhe Negada*, de Maria da Graça Freire, percurso que pode conduzir à redenção, na medida em que estas figuras consideram, não raro devido a uma auto-culpabilização resultante da censura social, que o seu comportamento é o principal responsável pelo sofrimento com que se debatem, carregando portanto uma culpa que necessitam de expiar. Iniciam, nesse sentido, uma espécie de viagem ao passado, durante a qual revivem os acontecimentos que mais as marcaram e que, de uma forma ou de outra, acabaram por lhes determinar o rumo dos passos.

Semelhante processo, para além de lhes permitir purgar eventuais culpas que a si próprias atribuam, é com frequência libertador, pois as personagens, ao reviverem os momentos mais importantes por que passaram, muitas vezes algo dolorosos, observam-nos sob uma perspectiva diferente. Analisam-nos, então, compreendendo e aceitando, em consequência, determinadas atitudes tomadas no passado. É, na verdade, como se uma mesma figura se desdobrasse em duas e, mera testemunha de uma vida alheia, se observasse a partir do exterior.

Em *Autobiografia de uma Mulher Romântica*, o processo rememorativo de Clotilde começa no momento em que chega, em busca de refúgio, à pequena localidade onde ficará pelo menos durante os meses em que leccionar na escola local. Instala-se num quarto de pensão¹¹⁰, a partir do qual, como Isabel, de *Grades Vivas*, observa o espaço exterior: “Eis-me aqui, por entre os vidros deste quarto de pensão a olhar a rua

¹¹⁰ Na nossa literatura, outras personagens há em que a passagem por um quarto alugado corresponde a um período de pausa, porém importante, nas suas vidas. Vemo-lo em *A Casa Eterna*, de Hélia Correia, onde a narradora, enquanto investiga a vida do poeta Álvaro Roíz, procurando eventuais marcas por este deixadas na casa em que viveu os últimos dias, se abriga numa pensão pela qual, terminada a missão, sente alguma repulsa: “A verdade é que o quarto me agonia, desmascarado como o vejo, enfim, cheio, quem sabe, de vestígios mal lavados de quanto corpo já por ele passou” (1999: 183).

molhada” (AMR: 2). Só que a ela, ao contrário da personagem do romance anteriormente estudado, nada nem ninguém, a não ser o seu próprio desalento, impede de sair e de explorar o mundo lá fora. Encerra-se voluntariamente, portanto, dentro daquelas exíguas e impessoais paredes, pelo que estas funcionam, mais do que como o cárcere que num primeiro momento aparentam ser, como local de introspecção.

As reduzidas dimensões que apresentam, bem mais diminutas do que as que caracterizavam o apartamento de Flávia, de *Companheiros*, ou a derradeira morada de Cecília, de *Terra de Nod*, transformam-no numa casa miniatural. Esta, não obstante, contém em si traços de todas as outras que observámos a propósito dos romances anteriormente estudados, pois o facto de se tratar de um espaço sem história, ou seja, completamente destituído de marcos familiares, permite que a personagem para aí transporte, através do recordar, as referências que acumulou ao longo de toda a sua existência, que assim encontram um nicho onde se alojarem. Por isso Bachelard, referindo-se àqueles que perscrutam o passado e assim povoam o presente de lembranças e do onirismo que daí advém, afirma: “Vivant dans un espace petit, ils vivent dans un temps rapide. En enfermant l’onirisme, on le dynamise” (2004: 24).

A exiguidade do espaço potencia, portanto, as sensações provocadas pelas memórias, que se tornam mais nítidas, mais intensas e por isso capazes de proporcionar a quem as evoca um ambiente propício à introspecção, onde é possível reviver e analisar num período de tempo relativamente curto os acontecimentos de uma vida inteira¹¹¹, como a protagonista, a quem vamos conhecendo gradualmente ao longo da obra. E embora só perto do final nos seja dito que acontecimento determinou a sua ida para aquele local, sabemos desde o início que o exílio voluntário em que se encontra tem uma causa concreta, pois, a par das primeiras impressões que Clotilde nos transmite acerca do espaço que a envolve, surgem referências a uma noite específica:

Naquela noite também as ruas estavam desertas, mas andávamos nós no mundo, debaixo de uma tempestade que nos perseguia, que mal nos deixava olharmo-nos de frente, que nos obrigava a dizer palavras no mesmo ritmo frenético e alucinatório da queda das águas. Depois, fiquei eu só, correndo pelas ruas desertas, correndo para a loucura. (AMR: 2)

¹¹¹ Referindo-se às potencialidades dos espaços miniaturais, Gonçalo M. Tavares afirma: “Miniaturizar é, muitas vezes, concentrar: tornar mais intenso” (Tavares, 2013: 381).

A referência à tempestade sugere um acontecimento traumático. Paralelamente, os adjetivos “frenético” e “alucinatório”, associados ao cair da chuva, ao chamarem a atenção para a intensidade desta, apontam também para um estado de espírito da protagonista, que o nome “loucura” vem depois confirmar. Apercebemo-nos, portanto, de que algo – e alguém, dado o contraste entre o pronome “nos” e a expressão “fiquei eu só” – a afectou de forma decisiva e o facto de apenas muito mais tarde tomarmos conhecimento da verdadeira natureza do ocorrido cria no leitor expectativas que acabam por se revelar algo frustradas, como João Pedro de Andrade comenta: “As páginas de início dão-nos a impressão de tragédia ou de factos espantosos na existência da protagonista; em breve saberemos que é ao seu temperamento que se deve a reacção violenta” (2005: 223). Isto principalmente se compararmos a causa do seu sofrimento – ter sido rejeitada por um homem que mal conhecia e por quem estava apaixonada – com as tragédias que para sempre alteraram as vidas das protagonistas das outras obras estudadas, como a morte do pai, em *Bárbara Casanova* e em *Terra de Nod*, ou a de ambos os progenitores, em *Companheiros*.

Trata-se, ainda assim, de uma perda cujo impacto se revela suficientemente forte para condicionar o comportamento da personagem, mergulhando-a num sofrimento tão forte quanto aquele com que se debatem as figuras dos outros romances em estudo. Este sentimento, na verdade, apesar de agora se intensificar, acompanha-a desde a infância, apesar dos esforços que faz no sentido de se libertar, constituindo a fuga que a levou até ao exíguo quarto de pensão em que se encontra mais uma tentativa nesse sentido, na medida em que, ao encarcerar-se voluntariamente, procura, afinal, uma forma de lidar com os seus próprios sentimentos:

Apetece-me desmanchar a cama, arranjá-la de maneira que desapareça da minha vista a dobra branca do lençol com a barra cor-de-rosa. Parece-me branca demais a roupa daquela cama. Há qualquer coisa que dói em mim, de olhar aquela brancura. O quarto do meu exílio devia ser nu como uma cela. Nada de móveis e muito menos uma cama assim, semiaberta, ostentando a alvura convidativa dos lençóis, impondo-a silenciosa, teimosamente, em todos estes segundos que conto um a um e a que sinto perfeitamente a duração. (ibid.: 5/6)

Esta referência à passagem do tempo, vivida com uma lentidão dolorosa, como as expressões “um a um” e “sinto perfeitamente a duração” ilustram, aponta para um estado de alerta e também de sofrimento por parte da protagonista, já antes sugerido

pela forma verbal “dói” e pela própria palavra “exílio”. Encontramos também aqui uma oposição entre esse mesmo exílio, ou mais concretamente entre o espaço por norma associado a situações semelhantes, e o ambiente que o quarto lhe oferece. De facto, as cores branca e rosa dos lençóis, em conjunto com a presença dos móveis, compõem um ambiente acolhedor, que se lhe afigura absurdo e até doloroso por se encontrar em total desacordo com a atitude penitencial que o seu estado de espírito parece exigir.

Para além das linhas acima transcritas, não encontramos quaisquer outros trechos descritivos acerca da casa miniatural e despojada de referências pessoais em que recorda e escreve. Sabemos apenas que aí pode debruçar-se sobre si própria, sem que nada ao redor a distraia, e que o exterior, de que num primeiro momento se isola, mas que acaba por explorar, funciona como uma extensão desse espaço exíguo, na medida em que apresenta características até certo ponto semelhantes. De facto, trata-se de um meio pequeno e igualmente despojado de marcas familiares, onde tudo apresenta por isso um carácter de novidade, que poderá levar à auto-descoberta: “Aqui, nesta terra desconhecida, no estado em que me encontro, tudo será novo, inesperado, todas as impressões surgem de contornos precisos, reforçados, e eu vejo-me agora espectadora consciente dos meus próprios actos” (ibid.: 17).

1.3. Interior / exterior

Clotilde procura refúgio, como vimos, levada pelo desespero que a domina, num pequeno quarto de pensão, adoptando uma atitude de voluntário encarceramento. Neste sentido, numa fase inicial, neutraliza todos os meios de comunicar com o exterior, sendo a janela, que em *Grades Vivas* representava uma tentadora possibilidade de evasão, aquele com que mais se preocupa. Trata-se, assim, de uma espécie de distracção, que urge eliminar: “Quando se chega a um quarto de pensão, a primeira coisa a fazer é desmanchar as malas e arrumar as gavetas. Não, não é. O que eu tenho a fazer, antes de mais nada, é fechar as portas de madeira das janelas” (ibid.: 3).

Manifesta assim o desejo de se isolar de um mundo que a magoa, encerrando-se na segurança oferecida por aquelas paredes, o que não significa que as considere acolhedoras ou que se sinta aí integrada. Na verdade, pelo contrário, o desenquadramento face ao espaço surge de forma bem evidente – “Mas acordo fria, completamente desadequada a este aposento” (ibid.: 11) –, o que aponta, por um lado,

para o desejo de auto-punição, uma vez que pretende ficar mesmo não se sentindo confortável, proveniente do sentimento de culpa patente nas seguintes palavras: “Uma viúva de há dois meses que veio para aqui curtir mágoas de novos amores... Ah, repudiem-me como ele me repudiou!” (ibid.: 13).

Aponta, por outro lado, para a necessidade de se afastar de tudo e de todos, algo parecida aliás com a de Flávia, de *Companheiros*, pois só assim, a sós consigo própria, conseguirá reflectir sobre a sua vida. Com efeito, segundo Bachelard, “les plus dynamiques évasions se font à partir de l’être comprimé” (2008: 110), o que significa que o isolamento dentro de um espaço pequeno, sendo propício à introspecção, pode conduzir a uma liberdade mais efectiva do que a proporcionada pela janela. Prepara-se, portanto, para uma estada de duração indeterminada, que corresponde a uma espécie de fuga:

E é preciso pensar nisso, tenho de proceder à minha instalação, nesta casa onde vou viver. Para sempre? Sei lá! Fugir da terra em que tudo aquilo me aconteceu, não ver mais os lugares onde acaba de fechar-se este ciclo da minha existência, eis o que pretendo, por agora. (ibid.: 12)

Surge aqui bem patente, pois, a ideia de fuga e de ruptura face a sítios e a vivências do passado. Por isso se prepara para habitar aquele quarto, refúgio do presente, a que, apesar do acentuado desconforto que aí encontra nos momentos que se seguiram à chegada, chama já casa, dando início a uma apropriação do espaço que a leva a descobrir-se também a si própria. O primeiro passo nesse sentido consiste em estabelecer uma relação com os móveis ao redor, o guarda-vestidos, o toucador, o lavatório, o que se revela particularmente significativo porque a interacção entre indivíduo e objectos circundantes contribui para tornar mais estreito o laço que une habitante e habitáculo. No entanto, e de acordo com a personagem, isso só acontece após uma sucessão de gestos que nos levam a compreender a sua utilidade e importância:

Quando se entra no compartimento recém-mobilado de uma casa ainda inabitada ou nos aposentos inóspitos de uma pensão qualquer, há sempre esta primeira impressão de os móveis estarem ali postados e reponderem à nossa chamada: «Guarda-vestidos? Presente. Cama? Presente». É depois de nos servirmos deles, de os ocuparmos com pequenas coisas, que começa a estabelecer-se entre eles, e entre nós e eles, uma afinidade amigável, uma intimidade acolhedora, reconfortante e confidencial” (ibid.: 24).

Os móveis são, assim, figuras silenciosas, como a expressão “estarem ali postados” indica, às quais, num primeiro momento, não nos sentimos ligados por qualquer tipo de laço. Vemo-los, na verdade, como presenças meramente funcionais, e por isso até certo ponto hostis, mas necessárias, dado o seu carácter utilitário, para conferir a determinado divisão as características que aí esperamos encontrar. A ideia da chamada, ao mesmo tempo que personifica estes móveis, aponta precisamente para uma relação de cumprimento de dever para com o habitáculo e até o habitante, passível de se alterar, porém, ao longo do processo de apropriação do espaço. Neste sentido, a protagonista afirma:

Sinto-me um pouco mais disposta a aceitar como bons vizinhos este guarda-vestidos com uma cortina de *cretone* no lugar onde devia existir um espelho, o toucador de gavetas sem utilidade e de espelho redondo que me deforma o rosto, mais o lavatório com a rodela de papel novo e o pires com restos de sabonete que deixaram os outros hóspedes. (id., *ibid.*)

A frase inicial – “sinto-me um pouco mais disposta” – sugere, na sequência do processo há pouco referido, uma mudança de atitude por parte da personagem, que vê agora os móveis segundo uma perspectiva diferente. De facto, estes deixam de se lhe afigurar meros elementos desempenhando uma função prática, para, como a expressão “bons vizinhos” indica, se transformarem numa espécie de companheiros. A descrição que se segue, em conjunto com as anteriores referências à cor dos lençóis, contribui para delinear o ambiente do quarto, que detalhes como o espelho que deforma e os restos de sabonete tornam mais de acordo com o esperado para um exílio que terá efeitos revivificadores, passando, num primeiro momento, pelo desejo de auto-punição, e, em seguida, pela necessidade de se auto-analisar:

Talvez devesse aproveitar as horas livres para fazer aquilo que se chama um exame de consciência, para dirigir um olhar perscrutador a todo o meu passado, contemplar numa visão retrospectiva o caminho que já trilhei e me trouxe assombrada e desolada a este exílio. (*ibid.*: 73)

Uma importante conclusão a que semelhante exame de consciência lhe permite chegar coloca-a como que à margem do mundo, numa realidade paralela, contígua àquela em que todas as outras figuras se movimentam, mas não comunicante. Isto na medida em que todas estas jovens mulheres, representativas, neste conjunto de textos,

de uma nova postura face a uma sociedade em mudança, se caracterizam por um modo muito particular de se relacionarem com a realidade envolvente, que as leva a adoptar uma postura dinâmica e interventiva, digna de nota sobretudo se comparada com a dependência globalmente em vigor. Isto revela-se, com frequência, fonte de angústia, na medida em que as leva a perscrutar o desconhecido, na esperança de aí encontrarem algo que nem mesmo sabem em que consiste e ignoram ao certo se de facto existe:

O que é certo é que há já, nesta altura da investigação que me propus, duas ou três linhas bem visíveis que parecem indicar-me o sentido da orientação que têm seguido os meus gestos e os meus passos nesta estrada da vida. Ando, neste mundo, à procura de alguma coisa que talvez não seja deste mundo. (ibid.: 142)

Clotilde admite, como a última afirmação indica, a eventual vanidade da sua busca. Com efeito, ao estabelecer um paralelo entre dois mundos, aquele em que vivemos e um outro tão desconhecido quanto inalcançável, situando neste último o objecto procurado, está, na verdade, a aceitar viver na eterna condição de insatisfeita. O advérbio “talvez” introduz, no entanto, a hipótese de que assim não seja, ao mesmo tempo que a coloca num isolamento até certo ponto semelhante ao que o quarto de pensão lhe proporciona, na medida em que, procurando algo diferente, desconhecido e porventura até inalcançável, se vê forçada a trilhar um caminho solitário, afastado do de todos os que a rodeiam.

A protagonista iniciou esta busca ainda em criança, efectuando-a ora através da comunhão com as árvores e as águas do rio que envolvem a morada da infância, com as quais estabelece uma forte ligação – “Houve qualquer coisa que estive prestes a alcançar quando, em pequena, levava o meu corpo e o meu espírito para longe dos homens, para os entregar à sedução irresistível que vinha dos campos, dos rios, das fragas e dos montes” (ibid.: 82). –, ora refugiando-se no interior da habitação, onde consegue, por intermédio do ritual das tarefas domésticas, alcançar uma comunhão temporária com o que a rodeia: “Espiritual era ainda a felicidade que me tomava, quando, com o pano nas mãos, tinha a impressão de que finalmente se realizava a obra perfeita que era a de passar o esfregão de tal maneira que nem um só milímetro de soalho deixasse de ficar molhado” (ibid.: 78).

Em ambas as situações, note-se, seja no exterior, em estreito contacto com os elementos da natureza, ou dentro de casa, a questão do isolamento assume uma

importância vital, já que a protagonista manifesta a necessidade de se afastar de qualquer presença humana, atitude que adota de modo mais radical ao encerrar-se no quarto de pensão, no intuito de atingir um estado de alheamento face ao mundo e de encontro consigo própria, capaz, dir-se-ia, de lhe suavizar a dor. Esta, porém, nunca desaparece por completo e, se atentarmos na relação entre essa mesma dor e a dinâmica interior / exterior da casa miniatural, e partindo do princípio de que ambos os espaços lhe proporcionam idêntico isolamento, depressa nos apercebemos de que a personagem continua aqui a busca que iniciou na infância.

Procura também auto-punir-se. Por isso, fecha, como vimos, as portas de madeira das janelas, de forma a encarcerar-se. E se, em alguns momentos, deixa que essa barreira se atenuar – “Uma janela entreaberta no meu quarto. Por ela entram todos os bálsamos desta primeira noite de um mês primaveril” (ibid.: 56). –, mostrando-se algo receptiva às vibrações apaziguadoras provenientes da natureza e representadas aqui pela referência aos “bálsamos” e ao “mês primaveril”, ergue-a de novo em seguida:

A Primavera é uma festa mas é por lá, entre as flores e os animais! Não devo deixar que os seus ecos e apelos cheguem até aqui. Fecharei as portas das janelas para que não entrem no meu quarto nem résteas de sol, nem, à noite, o perfume das flores. Quando recolher ao meu quarto, à minha cela, não é para sonhar com a vida – que eu vim para me extinguir no silêncio e consumir na solidão. (ibid.: 58/59)

A barreira entre o fora e o dentro contribui, assim, ao impedir que os “bálsamos” de há pouco envolvam a protagonista com o seu halo reconfortante, para transformar o quarto de pensão num verdadeiro espaço de exílio, onde, representada pelo “silêncio” e pela “solidão”, paira a sugestão da morte, que os infinitivos “extinguir” e “consumir” intensificam e que a alusão à Primavera vem quebrar, atraindo a personagem para o exterior, onde acaba por se deixar invadir pelas manifestações de vida da natureza envolvente:

Eis a serenidade, uma serenidade imensa que chega e se apodera aos poucos do meu ser. Estou só, em frente do mar, só com um mundo onde não há homens nem vida que se veja. O mar agita-se, as ondas alteiam e rolam, lá em baixo sobre a praia, arcos de espuma; um vento fraco esvoaça sobre a duna, refresca-me as faces, solta-me o cabelo e faz estremecer estas plantas de folhas finas, ressequidas. (ibid.: 21)

Continua, assim, a sua busca, numa tentativa de descoberta identitária e desse sentido oculto da existência que ignora ao certo de que forma poderá revelar-se, efectuando-a, como na infância, em dois espaços aparentemente opostos: o interior e o exterior. Estes, no entanto, separados um do outro por uma barreira aqui representada pelas portas das janelas, acabam afinal por desempenhar uma função semelhante, na medida em que, proporcionando idêntico afastamento face a qualquer presença humana, condição necessária para que Clotilde atinja um estado apaziguador, constituem elemento essencial no seu caminho rumo à liberdade. É, aliás, no intuito de a alcançar que reflecte sobre toda a sua vida passada, onde o casamento desempenha um papel determinante.

1.4. Confinamento

Clotilde, decerto levada pelo espírito inquieto que a condena a uma constante demanda, repudia desde cedo o casamento. Altera a sua postura, no entanto, na sequência do reencontro com a avó, que a criou e de quem se afastou para ir morar com o pai. Sente-se, na idade adulta, mais próxima do que em criança dessa figura da avó cuja presença, de súbito agradável, a leva a encontrar na casa paterna um inesperado ambiente acolhedor, que nem sabia desejar, dando pela primeira vez valor a detalhes outrora insignificantes:

Era, depois, a sua ronda pela casa toda, a última volta da chave na fechadura e, finalmente, antes de a luz se apagar, aquele girar remansoso, familiar, acariciador quase, das portas de madeira do seu quarto. Tão reconfortante ver e ouvir todo este pequeno ritual! (ibid.: 179)

O ritual a que aqui se alude, feito de gestos banais, quotidianamente repetidos, como o girar da chave ou o apagar da luz, tem um efeito calmante na protagonista, para além de potenciador de uma intimidade apaziguadora que contrasta com o constituído pelas tarefas domésticas a que em criança recorria no sentido de atingir uma comunhão com o mundo em redor. Trata-se, pois, de duas formas distintas, e até certo ponto opostas, de transformar o interior da habitação num abrigo protector, apontando esta última para um novo olhar por parte da protagonista em relação a este tipo de espaço, de que passa a ocupar-se com um interesse nunca antes experimentado: “Tornei mais

cómodo e atraente o meu quarto (comprou-se até para mim, por essa altura, uma mobília de um estilo antigo) e alindei todas as salas da nossa casa” (ibid.: 180).

O choque entre gerações e modos de ser que sempre impediu que Clotilde verdadeiramente se aproximasse da avó atenua-se, agora, despertando-lhe sentimentos e desejos que desconhecia possuir. Altera, então, até certo ponto, a sua postura face ao casamento e este passo, que nunca antes desejara dar, adquire um tom apelativo que acaba por seduzi-la. Encara-o, porém, apenas como uma forma de escapar à vida de isolamento que o diferente modo de agir face às outras raparigas da sua idade a impede de quebrar: “Eu tinha apenas vinte anos mas sentia-me muito só. Alegrou-me a ideia de ir para uma casinha toda arranjada a meu gosto e antevia, feliz, a terna camaradagem e amizade que íamos os dois gozar, numa vida em comum” (ibid.: 192).

A casa ocupa, neste contexto, como as palavras da protagonista acima transcritas ilustram, um lugar de destaque. Trata-se, na verdade, de uma habitação apenas idealizada ainda, que arranjará como quiser, para deste modo a tornar sua, o que lhe alimenta o sonho do casamento e a ilusão de que assim poderá igualar-se aos demais. No entanto, a parte de si que sempre ensombrou todo e qualquer vislumbre de felicidade não demora a manifestar-se, fazendo com que, perante o olhar da personagem, o que antes fazia florescer o sonho de um futuro tranquilo se transforme em fonte de revolta e de antecipada desilusão:

Olhava com pavor enraivecido todo o aposento em que se amontoavam os adornos e utensílios da minha próxima casa, onde ia decorrer a minha vida definitiva, a minha vida saciada e de ansiedades mortas... Que, apesar da confusão do meu sentir, eu própria me apercebia que era daí que me vinha o pavor e a raiva impotente! (ibid.: 193/94)

A forma verbal “amontoavam”, referindo-se aos “adornos” e aos “utensílios”, que aqui representam os planos de uma casa ainda por construir, faz já prever o iminente desmoronar do sonho do casamento, ideia que é aliás reforçada pelas expressões “vida saciada” e “ansiedades mortas”. Ambas sugerem, na verdade, o despontar de uma hesitação face ao futuro, acentuada pelo uso das reticências. Daí nasce o medo, e consequente revolta, que a exclamação final sublinha e que a forma algo forçada, como se se quisesse convencer a si própria, com que enumera as supostas qualidades da sua habitação de casada vem confirmar:

Apercebia-me de toda a doçura da nossa amizade, do aconchego do nosso lar, percorria com os olhos o arranjo da salinha em que nos encontrávamos, espreitava pela porta entreaberta o mobiliário da outra que ficava ao lado e invadia-me um doce contentamento, uma impressão de familiaridade e simpatia pelas coisas que nos rodeavam. (ibid.: 195)

De facto, nomes como “doçura”, “aconchego”, “lar”, “contentamento”, para mais este último antecedido pelo adjetivo “doce”, aludem a um conforto que em tudo contrasta com o do quarto de pensão em que se encontra no momento da escrita. No entanto, este espaço vai aos poucos perdendo a capacidade de lhe transmitir a tranquilidade desejada, pelo que, gradualmente, o universo definido por estas paredes começa a afigurar-se-lhe demasiado limitado. Neste sentido, começa a procurar no exterior o que sente faltar-lhe lá dentro:

Foi assim que muitas dessas manhãs de domingo, cheias de um sol que brilhava lá fora, se tornaram em novo motivo de sofrimento; deixava o meu lugar junto de Luís e ia para a varanda olhar o vasto panorama da cidade, do mundo que existia para além da minha casa. (ibid.: 197)

Este mundo, onde busca novas formas de se realizar, longe do ambiente rural que em criança frequentou, é agora o da cidade. No entanto, aqui, o contraste entre o rural e o urbano esbate-se, dando lugar a um conflito entre o interior e o exterior, semelhante ao que atrás observámos, ou seja, entre o ambiente protegido mas castrador da habitação e a realidade que o envolve, plena de possibilidades, ainda que eventualmente hostil. Assim, a casa, como em *Grades Vivas*, assume os contornos de um cárcere, ao mesmo tempo que a varanda e a janela se impõem como passagens para o universo que se encontra para além das paredes enclausuradoras. O refúgio transforma-se em prisão, portanto, e curiosamente essas duas vertentes opostas irão coexistir no pequeno quarto alugado em que recorda e escreve, que “funciona assim como uma ilha cercada de silêncio, como metáfora da solidão existencial e metonímia do corpo enclausurado” (Ferreira, 2004: 216)¹¹², mas também como porto de abrigo onde, a salvo do resto do mundo, perscruta o passado.

¹¹² No conto “As mãos frias”, incluído no livro *Rio Turvo*, de Branquinho da Fonseca, a que as palavras acima transcritas se referem, “a vida oprimida da personagem principal cabe toda na exiguidade do quarto” (Ferreira, 2004: 216), onde, enclausurada pela frustração, apenas sobrevive, não havendo aí, portanto, a dimensão de refúgio.

Isto aponta para as potencialidades que um espaço de dimensões reduzidas¹¹³ e isento de referências familiares pode apresentar, capazes de dar à personagem a possibilidade de o povoar com as recordações e sentimentos que desejar, o que lhe permitirá rever todos os seus passos e decisões. Semelhante rememorar, como vimos já a propósito de outros romances, revela-se com frequência penoso, na medida em que obriga a reviver momentos de sofrimento e a um confronto constante com as consequências de escolhas feitas no passado. Pode, porém, independentemente do que a personagem venha a descobrir acerca de si própria e da dor que daí possa advir, conduzir à liberdade.

É, pois, numa tentativa de a recuperar que reflecte sobre toda a sua trajectória, desde a infância até ao momento presente, escolhendo como fio condutor da sucessão de memórias o seu percurso amoroso, onde o casamento, e a casa para onde então se muda, desempenham um papel fundamental. Não lhe proporciona um quotidiano semelhante ao da generalidade das mulheres, como ambicionara, numa tentativa de derrubar a barreira que a afasta dos outros, mas mostrou-lhe que esse não é o caminho a seguir, pois jamais encontrará prazer nos pequenos rituais do quotidiano, de que anseia por se libertar.

A morte do marido representa a oportunidade por que esperava, determinando a ruptura da protagonista com a habitação de casada, espaço que muda de contornos à medida que a própria Clotilde altera a sua atitude face à situação em que se encontra, passando, neste sentido, de acolhedora a quase hostil. Com efeito, representando, mesmo ainda antes de existir de facto, uma vida plena de possibilidades, acaba por se transformar, por intermédio da erosão do quotidiano, num local de cárcere. Por isso a abandona, encerrando-a – “Depois da morte de meu marido fechei a casa e fui passar uns tempos na companhia da prima Adriana” (ibid.: 207). –, e o facto de a deixar fechada simboliza um fim e um recomeço, ou o desejo de recomeçar: “Acreditei então que ia iniciar uma vida nova” (ibid.: 212).

A forma verbal “iniciar” e o adjectivo “nova” são a chave para compreendermos por que razão se recusa a regressar à casa paterna – “Recusei a própria casa de meu pai” (ibid.: 207) –, apesar de esta ter desempenhado um papel importante na sua trajectória,

¹¹³ Neste sentido, Maria dos Anjos Oliveira afirma: “Um espaço, por mais diminuto que seja, encerra dentro de si inúmeras leituras, inúmeros subconjuntos de espacialidades quase infinitas, inúmeras presenças, só existindo se vivido; mas também essas vivências podem ser e são diversas e inúmeras, também elas quase infinitas” (1996: 13).

como vimos, pois foi aí que, orientado pelos gestos simples e quotidianos da avó, o seu olhar se apercebeu do carácter protector do ambiente íntimo e privado contido pelas paredes que nos abrigam. Opta, na verdade, morto o sonho do casamento e a perspectiva de alcançar a felicidade através de uma conduta mais consensual, por seguir uma direcção distinta da que até ali a conduziu, na esperança de se libertar da antiga angústia, adormecida durante algum tempo e agora de novo desperta.

Continua, na nova morada, agora em casa de uma prima, a sua eterna busca, acreditando ter finalmente encontrado, sob a figura de um homem que acabou de conhecer e dos sentimentos que este desperta em si, o que sempre procurou. Este, Filipe, surge-lhe como uma revelação, na qual projecta todas as suas expectativas, que mais uma vez vêm a revelar-se frustradas. As consequências da desilusão sofrida, mais devastadoras do que as provocadas pelos seus relacionamentos anteriores, ao que decerto não terá sido alheio o facto de ele a repudiar, conduziram-na até àquele quarto de pensão, onde, como vimos, refaz a sua trajectória, transportando para dentro dessa casa miniatural todas as moradas por que passou, assim como os acontecimentos mais marcantes que em cada uma delas viveu. Povoia, assim, esse espaço de dimensões reduzidas com os sentimentos de outrora. Neste sentido, aquela divisão exígua e impessoal, onde tem como únicos companheiros um conjunto de móveis desprovidos de qualquer encanto e com uma função meramente utilitária, através da acção da memória enche-se com fantasmas de um passado que revisita, recuando até à infância. O espectro da avó, do pai, do marido recentemente falecido, desfilam perante si, transformando aquela cela de prisão ou local de exílio, numa espécie de fortaleza. Aí, debruçada sobre si mesma, evoca e analisa uma sucessão de recordações, aliás à semelhança do que faz Cecília, a protagonista de *Terra de Nod*.

Na verdade, estas duas figuras, tal como Bárbara Casanova, personagem principal do romance estudado num capítulo anterior, percorrem um caminho que as leva de casa em casa, numa errância indesejada que se esforçam por quebrar. Procuram, neste sentido, um lugar onde se sintam pertencer, capaz de as manter a salvo dos perigos exteriores, ora projectando esse refúgio na casa que ficou perdida na infância e que incessantemente tentam recuperar, ora numa morada futura que constroem através do sonho.

No caso particular de Clotilde, e embora a sua errância não seja menos forçada, note-se que foi a própria personagem quem voluntariamente abandonou todas as casas que a acolheram, por não encontrar em nenhuma delas, apesar do esforço nesse sentido, o que realmente procurava. E foi essa busca, que se torna gradualmente desesperada, que a faz reagir de forma mais dramática à rejeição de um homem que mal conhece do que à morte do próprio marido, que a levou até ao local em que se encontra. Ali, reflectindo sobre as escolhas feitas e os passos dados, reside a sua derradeira esperança de libertação.

A protagonista, assim, confronta-se com, mais do que um percalço na sua vida amorosa, o desmoronar de todas as expectativas criadas em torno de uma relação que não chega a consumir-se. Convenceu-se de que aí encontraria todas as respostas para as perguntas que desde há muito formulava e, ao ver Filipe afastar-se, apercebe-se de que está só e mais desamparada do que nunca. Por isso se encerra num exíguo quarto alugado de uma pequena e recatada localidade, deixando-se dominar, num momento inicial, pela perplexidade proveniente da violência com que esta rejeição se abate sobre si. O processo reflexivo que em seguida inicia consiste apenas no primeiro passo de um longo trajecto rumo à liberdade, que não se esgota com a sua estada naquela terra:

Vou-me embora. As lições acabaram já, no Colégio. Continuarei o exílio noutro sítio, que não gosto do mar. Ao longe, alteiam-se cumes de montanhas... Voltar às minhas serras, às serras da minha infância onde havia giesteiras de regaço acolhedor e perfumado! Afagá-las ainda uma vez e tornar a sentir todo o inebriamento dos primeiros sonhos e pressentimentos ainda em pureza! (ibid.: 234)

O contraste entre o campo e a cidade, presente em alguns dos romances anteriores, como *Terra de Nod* ou *Bárbara Casanova*, e que neste se transforma, como vimos, na oposição interior / exterior, dá agora lugar a um confronto entre praia e campo. Ambos os lugares, porém, independentemente das características que os afastam, possuem em comum o facto de proporcionarem uma libertadora proximidade com os elementos da natureza ainda em estado selvagem, porque afastados de qualquer presença humana excepto a da protagonista, e por isso detentores de uma força ímpar.

Clotilde sente, portanto, depois de evocar através da memória os locais que em criança frequentava, a necessidade de aí regressar. Trata-se de uma outra forma de voltar ao passado, a um tempo em aceitava os acontecimentos sem lhes procurar a face

oculta, na esperança de por fim encontrar o ambiente apaziguador e isolado de que precisa. O romance apresenta-nos, portanto, um final aberto, na medida em que a personagem, embora abandone o espaço que foi de clausura, mas também de auto-análise e por isso de regeneração, continuará a sua busca ainda inacabada no meio da natureza em que na infância se deixava inebriar por sensações ímpares.

O retorno às origens é de certa forma um retorno a si própria, como a repetição do possessivo – “minhas” / “minha” – sugere. Estes determinantes, na verdade, mais do que indicarem posse, apontam para um sentimento de nostalgia forte ao ponto de originar uma quase fusão entre a protagonista e os lugares que frequentou em criança, ainda que aqui lhes possa aceder apenas através de recordações, numa tentativa de resgatar os sentimentos de uma época em que, mesmo sentindo já nascer dentro de si uma angústia que viria a intensificar-se, o seu olhar captava ainda, compreende-o agora, o lado menos sombrio da vida. Essa ideia é transmitida pelas duas exclamações, assim como pelos adjectivos “acolhedor” e “perfumado”, e intensificada pela referência aos “sonhos”. Todo este quadro contrasta, como é evidente, com a palavra “exílio”, também presente, assim atenuando o seu valor negativo e introduzindo uma nota de esperança.

1.5. Síntese

Autobiografia de uma Mulher Romântica apresenta-nos várias casas, desde a da infância, passada perto da avó, passando pela de casada, até chegar à casa miniatural, em que se encontra no momento da escrita. Este tipo de espaço caracteriza-se pelas suas dimensões extremamente reduzidas e assume, aqui, a forma específica de um frio e impessoal quarto de pensão. Trata-se, portanto, de uma habitação transitória, em que a protagonista se encontra apenas durante um curto período de tempo, numa atitude de recolhimento e de introspecção que lhe permite retroceder no tempo, transportando para o interior das paredes que a abrigam as suas experiências mais marcantes.

Adopta como fio condutor do desfile de lembranças as relações amorosas por que passou, o que, longe de a reduzir a mera figura perdida em devaneios sentimentais, representa um modo muito particular de encarar o mundo. Esta perspectiva afasta-a daqueles que a rodeiam, à semelhança do que se verifica com as protagonistas dos romances anteriormente estudados, empurrando-a para uma realidade à parte, de onde deseja evadir-se. Procura então no casamento, passo que nunca antes desejara dar, uma

forma de, agindo de acordo com as regras sociais vigentes, se aproximar dos que a rodeiam.

No entanto, incapaz de se adaptar aos padrões comuns, encontra na sua condição de casada uma felicidade apenas ilusória, que depressa se transforma em tédio e, finalmente, numa insatisfação sufocante. Corresponde, na verdade, a uma tentativa de fuga de cujo fracasso Clotilde se apercebe no momento em que compreende ter decidido procurar a liberdade no maior de todos os cárceres. Este assume a forma da habitação para onde se muda e que, após o encantamento inicial, perde todos os anteriores atractivos. Repudia, porém, mais do que a figura a seu lado ou o espaço doméstico em que se movem, a situação em si, pela falta de perspectivas com que a confronta, para o que decerto contribuiu o facto de ser estéril.

Espera, apesar da insatisfação intensa, que um qualquer acontecimento lhe determine o rumo dos passos, perscrutando o mundo exterior, na esperança de aí vislumbrar o que procura. Volta, pois, como em criança, a procurar o que lhe falta para além das paredes que a rodeiam, deslocando de dentro para fora a localização do refúgio, que assim se transfigura. Esta inconstância, que se fará sentir ao longo de toda a trajectória da protagonista, aponta para uma intranquilidade latente e uma busca incessante no sentido de a apaziguar.

A casa miniatural é o seu derradeiro abrigo, mas Clotilde alterna, também nesta fase do percurso, entre a protecção que encontra no pequeno quarto de pensão e a liberdade da natureza envolvente. A verdade é que ambos os espaços se completam, proporcionando-lhe um clima de intimidade que lhe permite reviver as várias experiências por que passou, inclusive as mais recentes, como a morte do marido, na sequência da qual altera o rumo dos passos, abandonando a sua habitação de casada. Naquela onde então procura abrigo, assiste ao renascimento das expectativas desfeitas, outra vez representado pela figura de um homem, e a novo desmoronar, o que a atinge com uma violência inesperada, levando-a até àquele quarto de pensão onde voluntariamente se encerra. Ao abrir a janela que o liga ao exterior, alarga gradualmente as fronteiras do seu território de isolamento, uma terra de exílio em que, afastada de tudo o que lhe é familiar, regressa através da memória até aos lugares da infância, revivendo as sensações que a comunhão com a natureza então lhe proporcionava e, ao aperceber-se de que o contacto íntimo com o mundo rural pode ter um efeito

apaziguador, decide regressar às origens, traçando um percurso circular, na esperança de que esse lugar perdido no passado e agora recuperado lhe indique o caminho para a liberdade.

CAPÍTULO VII

1. Outras casas

A análise dos romances apresentada nas páginas anteriores tem como fio condutor a ligação que se estabelece entre as protagonistas de cada um dos textos e a casa em que habitam. Esse elo, embora sempre forte e indissolúvel, pode assumir diferentes contornos, influenciados tanto pelo percurso das personagens como pelas características do próprio espaço, o que em conjunto irá determinar a configuração do edifício em si. Este pode, então, ser feito de sonho, construção imaginária e projectada para o futuro, ou de memória, erguido dos escombros sempre que recordado por um sujeito em busca de algo perdido no passado.

Trata-se, em qualquer dos casos, de uma construção imaginária, embora com forte valor simbólico e com a incomensurável força agregadora capaz de a transformar no eixo central da narrativa. Note-se, no entanto, que os edifícios com existência real e concreta no momento presente possuem, não raro, idêntica força, funcionando como abrigos em que as personagens se refugiam, num isolamento que assume, por vezes, e não obstante a protecção que proporciona, a configuração de um cárcere. O espaço habitacional apresenta, assim, uma ambivalência cujo alcance aponta para a fluidez das fronteiras que a circundam.

Neste sentido, eis o que importa realçar, os diferentes tipos de casas identificados aquando da análise das obras não são estanques nem independentes uns dos outros. Pelo contrário, entrelaçam-se, partilham características e, embora se tenha considerado que um tipo de casa predomina sobre todos os outros, a verdade é que se sobrepõem. Assim, a casa cósmica pode, em simultâneo, ser casa natal e casa refúgio, da mesma forma que esta última pode ser prisão ou miniatral. Com efeito, as combinações são infinitas e podemos observá-las em muitos outros textos para além dos aqui em estudo¹¹⁴.

¹¹⁴ O livro *Escrever a Casa Portuguesa*, organizado por Jorge Fernandes da Silveira, constituído por vários ensaios sobre obras onde a casa desempenha um papel importante, apresenta precisamente exemplos desses textos, através de cujo estudo se pretende destacar “o interesse de ver, na forma textual que representa a casa, termos da interlocução entre o literário, o histórico e o mítico” (Silveira, 1999: 15). O volume divide-se em três secções: “O nome da casa”, “O outro nome da casa” e “Casa da poesia”. A primeira, a que mais nos interessa por ser a que aborda narrativas também neste trabalho citadas, inclui estudos de investigadores conceituados, como Maria Alzira Seixo e Helena Carvalhão Buescu, acerca dos romances *Casa na Duna*, de Carlos de Oliveira, *A Casa Grande de Romarigães*, de Aquilino Ribeiro, *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa, ou *A Casa da Cabeça de Cavalo*, de Teolinda Gersão, entre outros com o nome “casa” no título.

1.1. Intersecção

Como vimos, em *A Origem*, o primeiro romance estudado nesta segunda parte, apresenta-nos uma casa cósmica. Ora, a que encontramos em *Finisterra* (1978), de Carlos de Oliveira, constitui também um universo microcósmico, reproduzindo a uma escala miniatural o outro maior de que faz parte e a cujas leis obedecem os movimentos de todas as personagens. O texto conta-nos a história do aparecimento desse universo¹¹⁵, ao longo da qual se entrecruzam os vários elementos que o integram – arquitectura, propriedade, família –, e também os diferentes tempos¹¹⁶. Assim, enquanto o presente é o da escrita, o passado o da construção do mundo formado pela habitação e pelas figuras que a erguem e povoam, o futuro manifesta-se sob a forma de ameaça:

As goteiras tilintam: como registar este som? e o murmúrio dos móveis, que a névoa ameaçadora absorve para esvaziar a casa (intimidade tecida com pequenos rumores), sem saber ainda se é capaz de esmagá-la? Não tarda muito, há-de juntar-se à névoa um segundo perigo, também obsessivo: a lama das gisandras percutindo os alicerces todo o inverno. Lá fora, o halo protector aviva-se. (1984: 35)

As interrogações sugerem uma procura de sentido para que aponta também a reconstituição, embora de forma fragmentada, da história da casa. Esta vai gradualmente sendo consumida pela mesma força telúrica que lhe deu origem e que a alimenta, existindo portanto num ténue equilíbrio entre a vida, que “o halo protector” preserva, e a morte, anunciada pela “névoa ameaçadora” e pela “lama das gisandras”. No interior, nessa “intimidade tecida com pequenos rumores”, deparamo-nos com figuras que, mais do que habitantes, são parte integrante dessa casa, que se encontra assim intimamente ligada tanto às personagens que aí se movimentam como à natureza envolvente, numa união profunda que nos leva a crer que nenhum destes elementos pode existir em separado e que surge também em *A Origem*.

¹¹⁵ Conta, por isso, muito mais do que a história de uma casa, aliás como *Casa na Duna* (1943), havendo, na verdade, uma correspondência entre as casas dos dois romances, explícita na nota final de *Finisterra*: “Lembra-se ainda doutra (sua) casa destruída: obsessões pessoais e sociais idênticas?” (Oliveira, 1984: 185).

¹¹⁶ No conto “Laparotomia”, de Alexandra Lucas Coelho, recentemente publicado no nº 3 da revista *Granta*, dedicado ao tema da casa, há uma constante comparação entre a casa e o corpo, ambos vistos da perspectiva de quem, numa maca, se prepara para uma intervenção cirúrgica, colocando-se da seguinte forma a questão da sobreposição temporal: “O corpo é uma casa colectiva, tal como a casa, a que os índios chamam oca ou maloca, é um corpo colectivo, onde os tempos coexistem em sobreposição, desde os ancestrais enterrados no subsolo à abóbada celeste da cobertura. Corpo-casa-cosmogonia” (2013: 17). Para além deste conto, destacamos também textos de Teresa Veiga, Mário de Carvalho e Hélia Correia.

Outro exemplo é *A Casa dos Espíritos* (1982), de Isabel Allende, livro que, embora publicado cerca de 20 anos depois e escrito por uma autora chilena, apresenta semelhanças muito curiosas com a obra de Graça Pina de Moraes. Uma delas tem precisamente a ver com a casa e respectiva relação com a protagonista, pois deparamo-nos, em ambos os textos, com figuras femininas cuja força interior, contrastando com a fragilidade física que as caracteriza, lhes confere uma aura de mistério que se intensifica até ocupar a casa toda. Constituem, portanto, o pilar que a sustenta, fundindo-se numa só entidade, ao ponto de a ausência de uma implicar a ruína da outra.

Neste sentido, a morte destas figuras introduz alterações profundas nos edifícios que, embora continuem a existir aparentemente imunes aos acontecimentos a que assistem, não podem já ser os mesmos. De facto, algo se quebrou para sempre no seu interior e, incapazes de cuidarem dos seus habitantes como outrora, perdem as características de mãe protectora, ruindo de certo modo, na medida em que se esvaziam de vida, já que quem aí permanece se reduz agora à condição de espectro, sobrevivente de uma era desaparecida: “A morte de Clara transtornou por completo a vida da grande casa da esquina. Os tempos mudaram. Com ela foram-se os espíritos, os hóspedes e aquela luminosa alegria que estava sempre presente” (Allende, 2004: 245).

No pequeno texto “História de um cão”, incluído no volume *Estrada Sem Nome* (1947), de Matilde Rosa Araújo, a casa, personificada quando olha o mundo com os seus dois olhos espantados, que são, afinal, os mesmos com que a protagonista observa a realidade, funde-se também com os seus dois habitantes: um cão e a sua dona. Amor, o nome do animal, é também o do sentimento que os une, até ao dia em que a tempestade os separa. A chuva e o vento destroem a casa, que era um mundo, um refúgio, ponto de partida das deambulações pelos montes e porto seguro onde regressar. Era, em suma, símbolo de uma liberdade que assim acaba e da união que se desfaz: “Daquele ponto, eu e o cão, partiam duas linhas, duas linhas estranguladas por uma corrente” (1947: 13).

Atentemos igualmente no conto “O silêncio” (1966), de Sophia de Mello Breyner Andresen, onde se estabelece uma sólida comunhão entre a protagonista, a casa e as estrelas, que representam metonimicamente uma vastidão cósmica, – “E pareceu-lhe que entre ela e a casa e as estrelas fora estabelecida desde sempre uma aliança” (2006: 58) –, trinómio presente também em Graça Pina de Moraes, pois a par da fusão casa /

natureza – “espalhava pelo terreno os seus braços, numa desordem estática; por vezes o terreno subia acima do piso da casa, como se, com o decorrer dos anos, esta se fosse afundando” (1958: 33) –, surge a fusão casa / personagens – “aquela casa, onde a solidão vivia na alma dos seus habitantes: vivia como um estado natural e querido” (ibid.: 34) –, e das duas nasce a inevitável fusão personagens / natureza. Desta comunhão, intensificada pelo silêncio que domina todo o ambiente e que é de súbito quebrado por um grito, brota um pequeno reino pleno de paz e sobretudo da liberdade de agir de acordo com regras que os outros não podem julgar: “Da ordem e do silêncio do universo erguia-se uma infinita liberdade” (Andresen, 2006: 58). E não nos esqueçamos de que este conto, considerando a altura em que foi originalmente publicado, permite uma leitura política.

Comunhão idêntica surge ainda em “A casa do mar” (1970), também de Sophia de Mello Breyner Andresen, onde a união entre o espaço habitacional e a natureza, representada pelo mar e portanto no seu estado puro e selvagem, é realmente intensa: “Dentro da casa o mar ressoa como no interior de um búzio” (ibid.: 70). Para isto, contribui em grande parte o isolamento em que se encontra face aos edifícios vizinhos, assim funcionando como um universo em miniatura, do qual o elemento humano se diria quase ausente. A sua presença, de facto, vaga e indefinida, nota-se apenas através de pequenos pormenores, como um verbo na primeira pessoa – “abro” (id. ibid.) –, o que ajuda a criar o ambiente quase sobrenatural que reina em cada divisão, sobretudo no quarto onde podemos ver “a pausa em que o instante, de súbito, surpreende e fita e enfrenta a eternidade” (ibid.: 77).

Nesta casa, onde a presença humana é quase imperceptível e o edifício se funde com as dunas da praia, enquanto a pureza do mar confere ao interior um carácter sagrado, o tempo parece parado, suspenso, roçando assim a mesma eternidade que encontramos nas casas que nos abrigaram outrora e que ressurgem, mais tarde, quando recordadas, como no conto “Aqui havia uma casa ou «anno domini»”, de Ilse Losa, inserido no volume com o mesmo título, texto em que alguém regressa aos lugares do passado, marcados pela destruição da guerra. As primeiras impressões que nos transmite são negativas: “E ao sair do portão tudo era sonho mau. Nada de ruas – qualquer coisa como campo, ou deserto, vagamente amarelo. Esqueletos que se erguiam contra o céu. Flores roxas por entre pedras queimadas” (1955: 17). No entanto, este clima sombrio

altera-se no exacto momento em que a protagonista se depara com um ponto de referência familiar, uma palavra – “kaiserhotel” –, capaz de lhe transmitir uma réstia de felicidade perdida.

O cenário continua devastado, alterando-se, porém, a perspectiva que o filtra: “Depois uma rua. Perfumes, pão branco e pão negro. Louças, vestidos. Rosas artificiais. Tortas de chantilly...” (ibid.: 18). As trevas rompem-se e a nesga de luz que por aí irrompe guia a personagem até à casa da infância, para descobrir que, no sítio onde esta um dia se ergueu, existe apenas: “Um fosso enorme. Um fosso fundo. E terrivelmente negro” (ibid.: 23). A casa, porém, renasce, porque recordada, reerguendo-se dos próprios escombros, feita apenas de memória, mas com nitidez suficiente para permitir à personagem recuperar parte da tranquilidade perdida.

Encontramos processo semelhante no conto de David Mourão-Ferreira, “A tua véspera de Natal”, incluído no volume *Duas Histórias de Lisboa* (1985), onde o protagonista, levado pelo sentimento de nostalgia que a época natalícia lhe desperta, regressa também aos lugares do passado, para encontrar, no sítio onde morou em criança, um “imenso montão de escombros” (1985: 23). Reconstrói, então, através da memória, a antiga habitação, detendo-se nos mais pequenos detalhes, que, em conjunto, formam um lugar com o poder de o libertar de culpas e remorsos castradores:

Aliás, com os olhos fechados ou abertos, reconstituía-se tudo do mesmo modo: o quarto da tua mãe, o teu quarto; a cozinha onde, a um canto, se improvisara a minúscula casa-de-banho, a sala de estar, e de jantar, com a sacada sobre a rua; os vasos com begónias, a máquina de costura, o soalho encerado, os tectos baixos com florões de estuque. (ibid.: 24-25)

Também na novela “A casa fechada” (1937), de Vitorino Nemésio, a memória desempenha um papel preponderante. A casa permanece fechada durante longo tempo – “Havia cinco anos que tinham fechado pela última vez a porta daquela casa.” (1979: 246) –, desde a morte da primeira mulher de Luís, sendo, por isso, símbolo de ausência e de saudade, da consciência de que o passado não volta. É o medo que a mantém assim, numa tentativa de fuga ao real, que agora se quebra, com o regresso de Luís, acompanhado pelos filhos e pela nova mulher, à habitação durante anos abandonada, mas não esquecida. Há, pois, um processo de reapropriação do espaço, que assim se renova, aos poucos ganhando nova vida:

Mas Maria Adelaide não tardaria aí com os pequenos, a camioneta estava a chegar, fazia-se noite, era preciso mexer as malas, desemalar o indispensável. E de repente toda a casa começou a viver de outra maneira, como se estivesse em ordem, cada quarto arranjado e com pessoa lá dentro, passos marcando no soalho a reclusão de cada um, e um coco frenético a esfregar para os lados da porta da cozinha. (ibid.: 248)

Outro romance em que a memória se revela de importância vital é *A Casa da Cabeça de Cavalo* (1995), de Teolinda Gersão. Aqui, a casa existe exclusivamente nas recordações das figuras que a habitam, extinguindo-se quando o desfiar de lembranças termina. Na verdade, as próprias figuras se extinguem também, pois essas mesmas lembranças são o único fôlego que as anima. São “um resto de memória que se ia gastando, como uma vela de cera, e quando acabasse também eles chegariam ao fim e não haveria mais nada” (Gersão, 1996: 247). Quando esse momento chega – “então apagaram-se as luzes, um relincho atroou os ares, algo passou por eles, vertiginosamente, tocou-lhes no rosto como uma labareda, e a Casa desapareceu” (id., ibid.) –, é um universo inteiro que resvala para o esquecimento, como que tragado pelo tempo, levando consigo aquele edifício que desde o início nos surge como uma aparição, tão sólida quanto irreal como o corpo do cavalo cuja cabeça lhe ornamenta a parede.

Em *As Casas* (1991), de Dóris Graça Dias, as moradas por que passámos, embora mesmo depois de as abandonarmos continuem presentes nas nossas vidas e sejam por isso também feitas de lembranças, impõem-se sobretudo pela sua capacidade de gerar e de guardar memórias: “As memórias não têm um tempo determinado. Também não se determinam no tempo. Num tempo. Crescem connosco. Moram nas nossas casas” (1991: 8). Estas memórias são, portanto, intemporais, pois, nascendo da interacção quotidiana entre um sujeito e o seu espaço íntimo, transformam-se numa espécie de companheiras, presenças imperceptíveis que para sempre perdurarão no interior desse mesmo espaço, ou nas recordações que daí guardamos, ao qual de forma estreita nos encontraremos eternamente ligados:

Conta-me tudo isto, porque é importante entendermos que as casas se querem por dentro. Nossas! Tal como por dentro nos queremos a nós. E que bom é ter memórias de muitas casas. Perceber que em algum dia lhes dominámos as paredes e soubemos encontrar-lhes recantos onde, à sorte, abandonámos segredos. (ibid.: 11)

Guardamos, assim, lembranças das várias casas em que habitámos, mas aí deixamos também as nossas marcas impressas, transformando esses espaços em guardiões do passado. É o que acontece por exemplo em *A Sibila* (1954), de Agustina Bessa-Luís, onde “a casa da Vessada, como elemento retentor de memórias, é tão importante para o desenvolvimento do enredo que pode quase ser considerada uma personagem” (Girola, 2011: 128). De facto, eterna, imutável, funciona como pólo agregador, em torno do qual tudo se organiza, que faz a ligação entre os vários tempos e, consequentemente, entre as sucessivas gerações da mesma família, representadas sobretudo por Germa e por Quina:

Preferiu, portanto, ignorar que Germa estava nesse momento totalmente desligada e ausente de si, e que subitamente o ambiente ficara repleto doutra presença viva, intensa, familiar, e que aquela sala, de tecto baixo, onde pairava um cheiro de pragana e de maçã, se enchia duma expressão humana e calorosa, como quando alguém regressa e pousa o olhar nos antigos lugares onde viveu, e o seu coração derrama à sua volta uma vigilante evocação. E, bruscamente, Germa começou a falar de Quina, (Bessa-Luís, 1991: 8-9)

Eternas são ainda as casas feitas de sonho, como a que vimos em *Bárbara Casanova*, romance em que a protagonista, partindo de um edifício real, constrói uma habitação imaginária que adequa aos seus desejos e à sua necessidade de abrigo. O sonho, no entanto, pode manifestar-se de várias outras formas, surgindo em *A Noite das Mulheres Cantoras* (2011), de Lúcia Jorge, romance que nos conta, em retrospectiva, a história de um grupo de mulheres unidas pelo desejo de triunfarem no mundo da música. Viveram dias mágicos, então, passados em grande parte no interior de “uma sólida construção dos anos cinquenta” (2011: 70), edifício sem qualquer encanto digno de nota, excepto o ambiente que reinava na garagem transformada em estúdio. Aí, o sonho era tudo, música, alimento, ar que se respira, intenso ao ponto de transbordar das quatro paredes que não conseguiam mais contê-lo e acompanhar a protagonista pelas ruas da cidade. Assim, para esta, o que acontece dentro de uma das inúmeras divisões da casa desconhecida, mas de súbito iluminada por uma chama inesperada, dá origem a uma espécie de luz que a segue e que lhe guia os passos, recordados e por isso revividos anos depois.

Sonho ainda é o que leva a protagonista de *Terra de Nod* a tentar recriar o ambiente da casa natal em todas as outras por que ao longo da vida passa, desejando que

cada uma seja a última, a sua, perdida e finalmente recuperada. É, portanto, indestrutível o elo que nos liga à habitação onde fomos embalados durante os primeiros anos de vida, o que confere eternidade a este tipo de espaço, como em *Maria da Lua* (1945), de Fernanda de Castro, onde encontramos uma casa de certo modo idêntica à de *A Origem*, na medida em que se encontra estreitamente ligada à natureza envolvente, a quinta, assim como às personagens femininas, sobretudo à protagonista, para quem a necessidade de se afastar do local em que desde sempre viveu funciona como o ritual iniciático que a conduz à adolescência. Vê-se, assim, forçada a abandonar o casulo que a protegeu, metamorfose que a projecta num mundo desconhecido.

Trata-se de uma casa grande, plena de recantos, um pouco à semelhança da de *A Origem*, de que o sótão é talvez o mais apelativo, “refúgio das horas más, companheiro das horas boas, confidente das horas tristes” (2007: 9). Aí, domina o passado, marcas de várias gerações de uma família impressas nos objectos e nos móveis velhos e ali abandonados, que Maria da Lua procura, assim alimentando o seu espírito ávido de fantasia e de saber. Talvez por isso se sinta ligada à casa de um modo que aos outros está vedado¹¹⁷, vulnerável à mais pequena vibração que possa ameaçar os seus alicerces: “Na tranquila casa cor-de-rosa, a vida era como um rio manso a correr. Contudo, qualquer coisa perturbava a alma sensível de Maria da Lua” (ibid.: 97). Aquela construção, assim como tudo o que o seu interior encerra, são as raízes que a mantêm ancorada, pelo que, quando estas se quebram, ela fica como que à deriva.

Encontramos outro exemplo de casa natal em *A Casa-Comboio* (2010), de Raquel Ochoa, romance em que uma habitação cuja silhueta evoca a forma de um comboio acolhe várias gerações de uma família que, “em constante crescimento, ia atribuindo significado a todo e qualquer canto poeirento” (2010: 158). Por isso, os derradeiros habitantes, quando forçados a abandoná-la, levam-na consigo na memória, deixando igualmente algo de si para trás, vestígios do passado com que Clara, a filha de um dos elementos da casa-combóio, acaba por se deparar, quando, anos mais tarde, viaja até à Índia, assim regressando às suas origens, e procura a construção onde os seus antecessores moraram:

¹¹⁷ A propósito do paralelismo que se estabelece entre o percurso de Maria da Lua e o da casa, Paula Morão afirma que, neste romance, Fernanda de Castro “combina a «história de uma casa», centro unificador e memória de uma família que foi de grandes senhores, com a de Maria da Lua, a criança protagonista” (2002: 140).

Olhou para a direita e fitou a saída das traseiras. Pequenas almas penadas continuavam a vaguear naquela casa. Os fantasmas das crianças passando a correr, em frenéticas lutas de almofadas, a brincar, ouviam-se ainda, impossibilitando a passagem do tempo. (ibid.: 301)

Casa natal é ainda a que encontramos em *Casa Grande Romarigães* (1957), de Aquilino Ribeiro, onde o espaço habitacional, para além de acolher sucessivas gerações de uma mesma família, simboliza os laços que unem todas essas figuras que ao longo dos anos aí vão imprimindo as suas marcas. Assistimos à sua construção e ao seu percurso, como se de uma personagem se tratasse, espécie de mãe que olha e zela pelos filhos, sempre presente, embora discreta. Surge quase sempre referida com maiúscula, o que reforça a importância do papel que desempenha, contribuindo para a personificar. De facto, representando metonímica e metaforicamente os seus habitantes, sofre quando algum deles parte: “Afinal estive a Casa Grande em suspensão, estática, com seu nojo, à margem do rio do tempo, que lá ia levando bem e mal, amores e ódios, em seu inexorável fluxo” (1957: 131).

Existe fora do mundo, portanto, regendo-se por leis próprias, enquanto testemunha atenta e silenciosamente o rolar dos anos, mas existe dentro do mundo também, aí garantindo um lugar e uma posição social àqueles que dentro de si acolhe, à semelhança do que vemos acontecer em *A Ilustre Casa de Ramires* (1900), de Eça de Queirós. Também aí, com efeito, a casa é símbolo do lugar de destaque que o seu habitante, Gonçalo Mendes Ramires, o Fidalgo da Torre, ocupa na sociedade, fazendo em simultâneo a ligação entre as sucessivas gerações da família de que este descende. Está ainda na base das suas ambições literárias, servindo de mote ao romance em que com afincado labuta, significativamente intitulado *A Torre de D. Ramires*, através do qual revisita os seus antepassados, numa tentativa de alcançar a desejada projecção política.

Todas estas casas, apesar de diferentes na sua configuração e no modo como se relacionam com as personagens que as habitam, apresentam traços comuns que lhes conferem unidade. Faz sentido, portanto, falar em intersecção, na medida em que a tipologia segundo a qual optei por qualificá-las não é feita de categorias estanques nem incomunicáveis entre si. Estas, pelo contrário, tocam-se, sobrepõem-se, dando ao espaço habitacional a capacidade de proporcionar experiências de naturezas diversas e até mesmo antagónicas. Pode funcionar, assim, como refúgio, casulo protector, local de

transformação e de crescimento, ou como cárcere, prisão sufocante e castradora, revelando assim uma polivalência que caracteriza muitas habitações.

1.2. Polivalência

A literatura tem oferecido-nos exemplos de casas onde as personagens, ao mesmo tempo que encontram abrigo, se deparam com um ambiente algo opressor, claustrofóbico, que lhes coarctar os movimentos, como acontece no conto “A alma de velha casa”, de Natércia Freire, o primeiro texto de um volume com o mesmo título. A fusão entre a protagonista, Irene, e o espaço em que habita, que acabam por se transformar, em resultado de um processo gradual, numa entidade única, faz lembrar a união entre casa e personagens presente em *A Origem*, mas com características algo sombrias e até destrutivas, capazes de encarcerar a personagem num mundo de espectros e de lembranças, vestígios de um passado que nem lhe pertence. De facto, vive no meio das sombras dos antepassados do marido e separada deste por um muro de silêncio, o que aponta para a intensidade da sua solidão.

Procura na casa, que funciona assim igualmente como refúgio, a companhia por que desesperadamente anseia. Encontra-a sob a figura da sogra falecida, que parece esperá-la em cada canto, assim se confundindo com a habitação em si. A personagem entrega-se a esta presença tão sombria quanto apaziguadora, que aos poucos lhe vai sugando a própria vida, até a transformar também a ela num espectro, figura sem vontade própria, que não pode existir já fora da casa, mas também não existe realmente lá dentro.

O romance *A Mulher-Casa* (2012), de Tânia Ganho, ilustra também esta polivalência. Mara, a protagonista, segue o marido para a cidade de Paris, mudando-se então para uma casa maior, mais cómoda e luxuosa do que a anterior, mas onde sente alguma dificuldade em enquadrar-se. É o seu abrigo no meio daquele mundo que não conhece, mas é também um sítio de clausura, na medida em que lhe tolhe os movimentos. Obriga-a, com efeito, a sufocar parte de si, a que a fazia sentir-se independente, para se dedicar em exclusivo aos seus supostos deveres de mãe e de esposa, para o que contribui o facto de ter sido forçada a abdicar do pequeno estúdio de que outrora dispunha para trabalhar. Assim, sem um espaço a que possa chamar seu, desenvolve uma curiosa relação com a casa:

Aos poucos, está a transformar-se num dos quadros de Louise Bourgeois, uma mulher-casa, metade edifício, metade humana, um ser que não se percebe se está aconchegado no interior de uma toca ou aprisionado numa jaula, uma cela de manicómio. (2012: 142)

A ligação à casa é, pois, tão estreita como no conto “A alma da velha casa”, na medida em que encontramos, em ambos os textos, uma fusão entre espaço e personagens, perdendo estas últimas algo de si próprias em consequência do processo, o que sublinha o carácter sombrio que qualquer habitação pode assumir. Isso torna-se bastante mais evidente no conto de Natércia Freire, pois aí, como vimos, a casa dir-se-ia ganhar vida própria e, de certa forma, apoderar-se da protagonista. No romance de Tânia Ganho, pelo contrário, a casa é apenas um espaço que muda de contornos consoante o estado de espírito de Mara, pelo que o que realmente a consome são as obrigações diárias decorrentes da sua condição de mãe e de esposa.

Nada lhe Será Perdoado (1952), de Maria Archer, é outro exemplo da ambivalência da casa. A protagonista, Biluca, encontra na quinta, onde fica impedida de comunicar com o exterior, uma verdadeira prisão, que a presença da avó vem tornar ainda mais sólida: “Na «Mourisca» não recebia correio sem passagem pela mão da avó. Creio que ela se temeu de tudo e de todos e confiscou-me, nessa ocasião, a totalidade da correspondência” (1952: 73). Ora, é essa mesma quinta que, anos mais tarde, lhe oferece o refúgio de que necessita para suportar a solidão da sua habitação de casada: “Refugiava-me o mais possível na «Mourisca». A velha casa agia sempre como um bálsamo sobre as minhas chagas. Os seus panoramas e os seus fantasmas eram meus amigos” (ibid: 148).

Também em *Voltar Atrás para Quê?* (1956), de Irene Lisboa, nos deparamos com uma casa cujo ambiente se altera de acordo com a situação da personagem¹¹⁸. Deste modo, as paredes que outrora lhe ofereciam abrigo e protecção acabam por se assemelhar, em grande parte devido à presença de determinadas figuras, como o pai e a

¹¹⁸ A presença desta casa contribui ainda, segundo Paula Morão, para traçar um quadro de costumes: “O retrato de época, centrado embora na situação pessoal que a narradora rememora, toca vários cambiantes: a vida na grande casa da quinta com seus ritos e ordenação, papel das mulheres no pequeno mundo do quotidiano” (1994: 8). Também *Casas Pardas* (1986), de Maria Velho da Costa, nos transmite um retrato de época, na medida em que as cinco casas que constituem o romance e que correspondem às secções em que se divide representam, na verdade a casa portuguesa, ou seja, o Portugal salazarista. Simultaneamente, porém, “cada uma destas casas é o espaço dos gestos de um corpo individual e social, de um corpo feminino” (Gusmão, 2013: 16).

amante deste, às que mantêm a protagonista de *Grades Vivas* enclausurada. O clima de cárcere advém sobretudo do desprezo e da indiferença de que é vítima, pairando assim no próprio ambiente que a rodeia, pelo que a persegue até onde quer que tente esconder-se:

Mas a ela nada era franqueado! As mulheres fechavam-se para coser e conversar. Havia um segredo em casa, mas que não era pudico: um segredo de separação, eliminatório. Ela sentia-se irradiada, excluída de toda a intimidade, mesmo chocarreira, como antes. Dentro daquelas paredes não havia mais lugar para si. (1956: 30)

De facto, na casa da quinta ou na de Lisboa, oprime-a idêntica sensação de abandono, mais intensa até do que aquela com que se debatia no convento onde esteve interna e que a ensombra ainda no momento presente. É aliás no sentido de a exorcizar que escreve, que volta atrás, tanto tempo depois, como já antes Irene Lisboa fizera, em *Começa uma Vida* (1940), texto publicado ainda sob o pseudónimo masculino João Falco¹¹⁹. Aí, o abrigo que a quinta em que mais tarde virá a sentir-se prisioneira representa surge-nos de modo bem nítido, na medida em que esta é ainda descrita como um sítio de beleza e de liberdade, sobretudo quando comparada com o internato, pois a acção desta novela decorre antes da viragem que a projectará para um mundo de sofrimento.

O Planeta Desconhecido e Romance da que Fui Antes de Mim (2000), de Luísa Dacosta, apresenta-nos também uma casa encarceradora. Neste romance, a protagonista recua no tempo, até antes de ter nascido, reencontrando-se através das lembranças de uma época que não viveu com a memória da avó, que revisita e analisa. Recorre, para isso, a despojos do passado – um ramo de flores de laranjeira, uma bolsinha de missangas, dois ganchos de tartaruga –, objectos guardados dentro de uma caixa e que a ligam à figura daquela com quem, apesar da distância dos anos, tanto se assemelha, assim entrelaçando duas eras e duas gerações distintas, num processo de fusão temporal, a que não é alheio o espaço casa.

¹¹⁹ Esta novela foi inicialmente publicada no jornal *O Diabo*, entre Janeiro e Julho de 1939, e editada em volume em 1940, data em que a autora era já “uma mulher madura, o que é um dado importante por estabelecer a distância temporal a que se situa do universo autobiográfico que vai narrar, já que este respeita ao período compreendido entre o nascimento e o início da adolescência” (Morão, 1993: 7). A história que narra, a de um eu que procura no passado razões que lhe permitam compreender o presente, encontra continuação, catorze anos mais tarde, em *Voltar Atrás para Quê?*.

De facto, a habitação da infância, a natal, é recordada e por diversas vezes trazida para o interior daquela em que veio a habitar depois. É, por isso, um lugar de recordações, mas foi-o também de prisão, para a avó, que, já viúva, após ter passado da tutela do pai para a do marido e de novo para a do pai, ali se vê enclausurada, recorrendo, como Isabel, de *Grades Vivas*, à janela como forma de evasão: “Abriu a janela e respirou o ar da tarde. Era tudo o que tinha. Uma janela para se desafogar. Uma janela debruçada sobre a grande muralha do Marão que, mesmo à distância e às vezes com toda a sua beleza coroada de neves, a emparedava” (2000: 92)

A mesma casa pode, portanto, apresentar facetas opostas, dependendo da perspectiva de quem aí se movimenta, das respectivas necessidades e desejos. As experiências que marcam a trajectória das personagens determinam, pois, o modo como estas se relacionam com o espaço habitacional, que pode em simultâneo assumir as características de refúgio e de prisão, como vimos acontecer no conto de Natércia Freire e no romance de Tânia Ganho, ou alterar-se ao longo do tempo, funcionando primeiro de um modo e depois de outro bem diferente. Nestes casos, de que os romances de Maria Archer, de Irene Lisboa e de Luísa Dacosta são exemplos, o edifício, embora fisicamente continue a ser o mesmo, altera-se de modo a proporcionar alternadamente protecção e isolamento.

Este último, se propício à introspecção e por isso com frequência até desejado, reveste-se não raro de um forte cariz negativo, na medida em que conduz a estados de clausura e de solidão, o que pode ter causas diversas. Assim, se em *Grades Vivas* ou em *Voltar Atrás para Quê?*, as características aprisionadoras da habitação se devem sobretudo à presença de determinadas figuras, em *Educação para a Tristeza* (1998), de Luísa Costa Gomes, isso advém do fascínio algo obscuro que o edifício em si exerce sobre a protagonista. Na verdade, tratando-se de um romance gótico, as várias divisões e corredores que constituem esse mesmo edifício são dominadas por um ambiente sombrio, quase fantástico, pleno de segredos relacionados com a história da casa e das estranhas figuras que a habitam:

E o que primeiro começara como busca foi-se transformando aos poucos num passeio maravilhoso pelas salas, ligadas entre si constantemente por portas de dois batentes, que ela abria numa nuvem de pó que pousava com tempo e segundo leis sobre as camadas anteriores. (1998: 12)

A personagem sente-se, desde o primeiro instante, estranhamente atraída por aquela sucessão de divisões, em que apenas por mero acaso do destino se encontra. Esta ligação inicial estreita-se progressivamente, durante uma estada que a criação de rotinas e a ânsia da personagem em desvendar os mistérios que a rodeiam acabam por prolongar indefinidamente. Neste sentido, o elo que a liga ao espaço torna-se tão forte que todas as suas tentativas de afastamento se revelam vãs, como se se movimentasse numa espécie de labirinto em que todos os caminhos vão dar ao centro, onde se situa precisamente a casa.

A protagonista vê, assim, naquela construção fantasmagórica, um refúgio capaz de a resgatar do seu quotidiano monótono, de uma rotina confortável mas sem surpresas, vendo-se assim projectada para um mundo novo, marcado pelo fascínio do desconhecido, onde pode transfigurar-se, uma vez que as regras da realidade exterior não se aplicam ali. Sente-se então dividida entre o desejo de ficar e o apelo de tudo o que deixou para trás, os hábitos, as obrigações. Não lhe cabe a ela escolher, porém, não de forma consciente, pois o fascínio que todo aquele universo exerce sobre si é demasiado forte para que lhe consiga resistir, o que inviabiliza qualquer tentativa de se afastar, transformando-o numa prisão.

Semelhante polivalência contribui em grande parte para estreitar a relação entre habitáculo e habitante, fazendo com que, na memória ou na imaginação deste, a casa que o embalou e protegeu, e onde porventura se terá sentido encarcerado, seja, mais do que indestrutível, eterna. Paralelamente, no interior destas construções, ficarão para sempre impressas as marcas de quem por lá passou, vestígios de vidas passadas que assim perduram no tempo. Há situações, porém, em que a casa parece exorcizar lembranças e fantasmas, assim sobrevivendo ao elemento humano que outrora lhe deu vida, como acontece em *A Casa Eterna* (1991), de Hélia Correia, texto em que uma personagem viaja até à localidade de que o já falecido poeta Álvaro Roíz é oriundo, para, a partir de testemunhos de quem o conheceu e dos lugares que frequentou, reconstituir a história desta figura. Visita, para isso, a casa onde nasceu, e a que regressou para morrer, mas encontra um cenário bem diferente do esperado:

Esta casa que eu tanto imaginara, querendo ver levantados os cheiros, as paredes, circula no entanto como um redemoinho de pó e de bolor em torno das chinelas de Perpétua. O que quer que existiu aqui está já desfeito. Não houve tempo para que a podridão tratasse dos lugares a seu modo, um

por um, conforme os usos, conforme as horas que lhe foram dedicadas. É um corredor velho e sem memória. Está reduzido à sua própria sombra. (1999: 39)

Eis uma casa que se renova através do abandono e do esquecimento. Existe tão à margem do mundo e do tempo quanto a de *A Origem* ou a do conto “A alma da velha casa”, um universo mais pequeno dentro do outro maior, regido por leis diferentes. E se à primeira vista poderíamos supor que existe separadamente das personagens, por não guardar dentro de si vestígios da passagem destas, um olhar mais atento mostra-nos que este carácter impessoal é, na verdade, um reflexo de quem foi Álvaro Roíz. Tratando-se, de facto, de um figura que é quase uma sombra de si mesma, contida ao ponto de imprimir ao redor apenas marcas quase imperceptíveis de uma presença que assim se torna ausência, não é pois de espantar que a sua casa natal espelhe precisamente isso.

As casas são espaços vivos, dinâmicos, em constante mudança. Adequam-se, adaptam-se, moldam-se aos seus habitantes, oferecendo-lhes abrigo e protecção, mas também um isolamento por vezes forçado e até doloroso. Encontram-se, por isso, em perpétua construção, num processo contínuo em que influenciam e são influenciadas por memórias, desejos, necessidades, imaginação. Neste sentido, a casa natal, por exemplo, para recorrermos à tipologia usada ao longo deste trabalho, nunca se cingirá apenas a isso, pois, para além de ser a que nos viu nascer, correspondendo assim ao nosso mundo inicial, poderá ainda ser refúgio ou, uma vez fisicamente destruída, dar origem a uma construção feita de memória e de sonho. Este cruzamento de fronteiras, intersecção dos traços que caracterizam os vários tipos de casa atrás apresentados, e outros porventura ausentes, faz com que a relação que se estabelece, na literatura, entre o espaço habitacional e as personagens seja um tema fecundo e inesgotável cujo estudo decerto contribuirá, como tentei mostrar ao longo destas páginas, para um conhecimento mais aprofundado acerca dos textos. Devo ainda dizer, para concluir, que a selecção dos incluídos neste capítulo não obedeceu a qualquer ordenação cronológica ou de ordem histórico-literária. Pretendeu-se, sim, traçar afinidades entre obras diversas, mostrando como a casa desenha, na literatura, um *continuum* em boa medida intemporal.

Conclusão

A casa é o lugar onde vivemos. É também, por isso, o lugar onde recordamos o passado, que ali se mantém vivo porque ficou impresso nos objectos e nas paredes ao redor. Onde sonhamos com o futuro desejado e onde observamos o presente cheio de promessas ainda por cumprir. É o lugar onde crescemos, evoluindo e transformando-nos, como uma lagarta no seu casulo protector. Não se estilhaça, porém, como este, não se rasga, não se quebra, finda essa metamorfose, sendo, pelo contrário, sólida e duradoura.

A casa é, portanto, indestrutível, mas não imutável. Altera-se com o rolar dos anos, com o fluir dos acontecimentos. Molda-se ao seu habitante, moldando-o a si também, pelo que entre ambos se desenvolve uma relação forte e estreita. Assemelha-se, assim, num momento inicial, a um ventre materno, depois a um berço e, finalmente, a uma segunda pele ou prolongamento do próprio corpo cuja perda equivaleria a uma mutilação. Este elo, fruto de um processo dinâmico, contínuo, simbiótico, pode assumir infinitas formas, como infinitas são os ângulos por que o podemos observar.

Permeável a influências exteriores, como condicionalismos de ordem espacial, social e cultural, a casa proporciona, no entanto, um isolamento capaz de a transformar num abrigo ou numa prisão. Estas vertentes podem até coexistir, na verdade, pois um local assim multiplica-se em contrastes e em contradições, em possibilidades insuspeitadas, à semelhança aliás do próprio ser humano, que o idealizou e construiu. De facto, erguido pelo homem e para o homem, reflecte a busca que este incessantemente leva a cabo, de liberdade, por um lado, e de raízes, por outro.

Percorrer sem imposições os mais diversos caminhos, mas ter para onde voltar: eis o que o indivíduo deseja, consciente de que, enquanto ouvir o chamamento das origens, não andarà à deriva. A casa é esse chamamento. A casa é as próprias origens, o espelho do nosso mundo interior. Reconhecer-lhe os recantos é conhecermo-nos a nós mesmos. Observar-lhe as esquinas, os desníveis, é olhar para o nosso íntimo porque aí ecoam todos os passos que demos e ainda vozes ancestrais, oriundas de um passado longínquo. Um passado antes do nosso passado.

A nossa casa, a que nos dá tudo isto, não é necessariamente a que habitamos no presente nem a que nos acompanhou ao longo de uma vida inteira. Corresponde, com frequência, pelo contrário, à que perdemos na infância ou à que nunca tivemos e desde

sempre desejámos. As respectivas paredes, feitas de memória, no primeiro caso, de sonho e de imaginação, no segundo, serão no entanto tão sólidas e igualmente imponentes quantos quaisquer outras. Neste sentido, a nossa casa, a que elegemos como tal, será eterna.

A complexidade do processo de habitar, dando origem a diferentes tipos de relação entre habitante e habitáculo e, por conseguinte, a diversas configurações da casa, transparece de forma veemente na nossa literatura, desde a poesia ao romance. Trata-se, na verdade, de um tema inesgotável, passível de ser analisado, tanto pelos autores quanto pelos estudiosos da sua obra, segundo as mais diversas perspectivas. E é no mínimo curioso ver como um espaço desta natureza pode assumir no texto a relevância de uma personagem, ou mesmo fundir-se com determinada figura, ao ponto de a análise do primeiro implicar necessariamente a análise da outra.

Inúmeros exemplos poderiam acrescentar-se aos citados ao longo deste trabalho, mas os seis romances aqui em estudo constituem por si só uma amostra significativa das potencialidades deste tema. Para além disso, retratando uma época em que a mulher dava passos determinantes no sentido da sua emancipação, permitem reflectir sobre a condição feminina na sociedade de então, tendo em conta o contraste entre o mundo privado da casa e a conquista da esfera pública.

Estes dois espaços, embora de certa forma se oponham, de facto complementam-se, já que um é o prolongamento do outro. Isto porque, excepto em *Grades Vivas*, onde se revela uma verdadeira prisão cuja presença é aqui necessária no sentido de ilustrar o lado sombrio que também a caracteriza, a casa, nestes romances, exerce um poder tal sobre as personagens que acaba por funcionar como o mundo íntimo que lhes dá confiança para se aventurarem no outro mais vasto e desconhecido.

Companheiros é um bom exemplo disso pois ilustra de forma clara as diferenças e também as semelhanças entre estes dois mundos. No primeiro, a protagonista encontra conforto, protecção, móveis familiares, trazidos de um outro espaço e de outro tempo, que estabelecem uma ligação entre aquela em que se transformou e a que foi outrora, na terra nostálgica da infância. No segundo, as ruas da grande cidade, depara-se com o arrepio da descoberta, a vertigem de ultrapassar limites. Ambos, porém, se caracterizam pela liberdade que lhe proporcionam.

Nesse mundo íntimo, reencontram-se com o passado, mais ou menos longínquo, revisitando-o em busca de conforto, quando este representa uma época feliz, ou apenas de compreensão dos próprios passos, se estes foram tortuosos, numa tentativa, em ambos os casos, de aceitarem e quiçá alterarem um presente insatisfeito. No entanto, às vezes, como em *A Origem*, não procuram absolutamente nada, aceitando apenas o que a casa lhes dá, alimentando-se da sua força vital e existindo, por isso, numa realidade paralela onde têm tudo aquilo de que necessitam.

Seja como for, a casa oferece-lhes sempre um veículo para o auto-conhecimento, pois aquelas paredes, mesmo que o edifício se revele imaginário, guardam referências identitárias, assim mantidas a salvo da erosão dos anos, como que cristalizadas, ou para ali transportadas por um eu que desta forma se questiona. O contacto com estas referências permite às protagonistas recuarem no tempo, até à infância ou mesmo antes, a gerações anteriores, a épocas remotas, em suma, até às suas raízes.

Ora, as raízes que as ligam ao momento inicial são as mesmas que as ligam ao presente. Conhece-las ajuda as personagens a situarem-se no mundo, a aí encontrarem um lugar que lhes pertença e onde possam enquadrar-se, condição essencial para crescerem, evoluírem, cortarem eventuais amarras capazes de lhes tolher os movimentos e partirem à conquista da sua independência. Esta, embora envolva a questão financeira, passa sobretudo pela possibilidade de tomarem decisões, de fazerem escolhas, de ultrapassarem limites, por outras palavras, de comandarem o próprio destino.

Fazer tudo isto implica circular livremente na esfera pública, para o que, como vimos, estas figuras necessitam da segurança proporcionada pelo espaço privado que é a casa. Encontram aí, potenciados pelos ecos familiares que vibram nas esquinas e nos recantos, nos móveis e nos objectos, conforto, protecção, para além de um clima de intimidade que as leva a debruçarem-se sobre si próprias, numa atitude introspectiva de que nem sempre têm consciência, mas que as leva a compreenderem-se e, consequentemente, a libertarem-se.

Em *Terra de Nod* e em *Autobiografia de uma Mulher Romântica*, essa atitude é consciente, na medida em que as protagonistas de ambos os romances recordam e analisam toda a sua vida, para assim clarificarem que opções e circunstâncias as conduziram até esse presente insatisfeito que pretendem alterar. Fazem-no através da escrita, que portanto ilumina, transforma, constrói, o que aponta para o poder redentor e

criador da palavra, por meio da qual estas figuras pretendem, recriando o mundo, recriarem-se a si mesmas.

Bárbara Casanova mostra-nos, pelo contrário, como essa atitude introspectiva pode ser inconsciente. De facto, a protagonista, embora fechada sobre si mesma como uma concha, fortaleza em que poucos conseguem penetrar, não analisa o passado nem mesmo se detém a recordá-lo, mas este acaba por estar presente, impondo-se de quando em quando, sob a forma da figura paterna cuja memória deixa entrever a segurança e a estabilidade que tenta recuperar através do sonho da casa.

Nestes romances, portanto, a casa, mais do que o edifício onde as protagonistas moraram, moram ou desejam vir a morar, faz parte integrante dessas figuras, gozando por isso de idêntico relevo. Completa-as, prolonga-as, fazendo a ligação entre o seu universo íntimo e o mundo ao redor. Dá-lhes coragem para seguirem em frente quando os caminhos se revelam sinuosos, força para enfrentarem uma realidade por vezes mais hostil do que gostariam e esperança de conseguirem alterá-la. Paralelamente, ao potenciar a rememoração e a reflexão, dá-lhes conhecimento acerca de si próprias e, em consequência, do que as envolve.

Um passado e presente, existindo, assim, à margem do tempo, ou num tempo que flui de forma diferente da que impera no exterior, sujeito aqui a uma ordem específica que se altera de casa para casa, de acordo com a relação estabelecida entre habitante e habitáculo. Por vezes, esse mesmo tempo não flui de todo, detendo-se numa pausa de duração indefinida, ou até eterna, e apenas apreensível para as figuras que se movimentam nessa espécie de bolha suspensa que então se forma. Aparentemente frágil, resiste às investidas mais abruptas enquanto abrigar dentro de si as personagens, ajudando-as, em simultâneo, a resistirem também.

Pretende-se, em suma, através do estudo destes seis romances e focando em particular a união, quase fusão, casa / personagens femininas, mostrar uma vertente por vezes esquecida do espaço habitacional. Com frequência associado à mulher, é por norma visto como um local castrador, onde aquela, dedicada às impositivas tarefas domésticas, se submete resignada a um destino que lhe é imposto. E se isso, por um lado, é de facto verdade, note-se, por outro, o efeito libertador que um lugar desta natureza pode ter nas figuras que o povoam.

Com efeito, as paredes que a formam criam e ao mesmo tempo preservam um ambiente de intimidade, a qual, assim concentrada e protegida, possibilita o crescimento interior. A casa revela-se, então, um sítio de evolução e de transformação, assumindo, neste sentido, um carácter quase sagrado. Podemos vê-la, pois, como palco, e paralelamente elemento interveniente, de metamorfoses profundas, ritos de passagem necessários para que os indivíduos, neste caso concreto as personagens femininas, derrubem barreiras muitas vezes invisíveis, porém sólidas, e possam por fim avançar livremente.

Referências Bibliográficas

Obras estudadas:

ANDRADE, Celeste

1954, *Grades Vivas*, Lisboa, Estúdios Cor.

AZAMBUJA, Maria da Graça,

1955, *Bárbara Casanova*, Lisboa, Portugália Editora.

LEMOS, Ester de,

1959, *Companheiros*, Lisboa, Edições Ática.

MORAIS, Graça Pina de,

1958, *A Origem*, Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural.

NAVARRO, Judite,

1961, *Terra de Nod*, Lisboa, Publicações Europa – América.

NUNES, Natália,

1954, *Autobiografia de Uma Mulher Romântica*, Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural.

Outras obras das mesmas autoras:

AZAMBUJA, Maria da Graça

Ficção:

1945, *Quando as Vozes se Calam* (romance), Lisboa, Parceria António Maria Pereira.

1946, *As Estrelas Moram Longe* (contos), Lisboa, Editorial Gleba.

1949, *Joana Moledo* (romance), Lisboa, Portugália Editora.

1952, *A Primeira Viagem* (romance), Lisboa, Parceria António Maria Pereira.

1956, *O Regresso de Bruno Santiago* (narrativa), Lisboa, Campanha Nacional de Educação de Adultos.

1957, *A Quinta Estação* (diálogos), Lisboa, Parceria António Maria Pereira.

1957, *Um Amor do Outro Mundo* (novela), Lisboa, Editorial Organizações.

1958, *A Terra Foi-lhe Negada* (romance), Lisboa, Portugália Editora.

1959, *Os Deuses Não Respondem* (contos), Lisboa, Editorial Verbo.

1962, *Talvez Sejam Vagabundos* (romance), Lisboa, Portugália Editora.

1963, *Nós Descemos à Cidade* (novelas), Lisboa, Editorial Organizações.

1964, *As Noites de Salomão Fortunato* (contos), Lisboa, Portugália Editora.

1968, *O Rio Era Vermelho* (romance), Porto, Livraria Tavares Martins.

1970, *O Inferno Está Mais Perto* (romance), Porto, Livraria Tavares Martins.

1976, *O Amante* (romance), Porto, Coopertipo.

1982, *Inventário* (poesia), Porto, Coopertipo.

1985, *Um Dia de Catarina* (contos), s/l, Edição de Autor.

1990, *O Nosso Tempo Verde de Nós Dois: palavras*, em parceria com Antero de Miranda Mendes, Lisboa, Santelmo.

Ensaio:

1962, *Mariana Alcoforado: cartas*, Rio de Janeiro, Livraria Agir Editora.

1971, *Portugueses e Negritude*, Lisboa, Agência geral do Ultramar.
1980, *Mouzinho de Albuquerque: o homem e o mito*, Porto, Coopertipo.

LEMOS, Ester de

Ficção:

1947, *Mestre Chico Trapalhão* (conto infantil), Lisboa, Livraria Clássica Editora.
1949, *Rapariga* (romance), Porto, Livraria Tavares Martins.
1954, *D. Maria II: a Rainha e a Mulher* (romance biográfico), Lisboa, Fundação Casa de Bragança.
1957, *A Menina de Porcelana e o General de Ferro* (contos infantis), Lisboa, Ática.
1958, *A Borboleta sem Asas* (contos infantis), Lisboa, Ática.
1962, *A Rainha da Babilónia* (contos infantis), Lisboa, Ática.
1966, *Dezoito Anos* (contos juvenis), Lisboa, Editorial Verbo.
1969, *A Abelha-Mestra* (conto infantil), Lisboa, Editorial Verbo.
1982, *O Balão Cor-de-Laranja e Outras Histórias* (contos infantis), Lisboa, Editorial Verbo.
1994, *Terra de Ninguém* (contos), Lisboa, Gráfica Movimento.

Ensaio:

1956, *A Clepsidra de Camilo Pessanha: notas e reflexões*, Porto, Livraria Tavares Martins.
1956, *Na Aurora da Nossa Poesia*, Lisboa, Campanha Nacional de Educação de Adultos.
1965, *Páginas de Eça de Queirós* (selecção, prefácio e notas de Ester de Lemos), Lisboa, Editorial Verbo.
1966, *Sobre Formação e Informação*, Lisboa, Com. Nac. Editora.
1966, *Problemas da Juventude*, Lisboa, Edições Panorama.
1972, *Luís de Camões*, Lisboa, Editorial Verbo.
1972, *A Literatura Infantil em Portugal*, Lisboa, Direcção Geral da Educação Permanente.
2003, *Estudos Portugueses*, Porto, Porto Editora.

MORAIS, Graça Pina de

1953, “Sala de aula” e “Os semi-deuses” (contos), *Mosaico*, Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural, pp. 149-161.
1955, *O Pobre de Santiago* (novelas), Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural.
1961, *Na Luz do Fim* (contos), Lisboa, Delfos.
1964, *O Medo* (teatro), Lisboa, Editora Lux.
1969, *Jerónimo e Eulália* (romance), Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural.
2000, *A Mulher do Chapéu de Palha* (conto), Lisboa, Edições Antígona.

NAVARRO, Judite

1947, *Esta É a Minha História* (romance), Lisboa, Guimarães Editores.
1948, *A Azinhaga dos Besouros* (romance), Lisboa, Guimarães Editores.
1958, *Ferreira de Castro e o Amazonas* (biografia), Porto, Livraria Civilização Editora.
1964, *Os Dias Selvagens* (romance), Lisboa, Publicações Europa-América.
1966, *Florêncio* (conto), Braga, Editora Pax.

NUNES, Natália

Ficção:

- 1952, *Horas Vivas: memórias da minha infância*, Coimbra, Coimbra Editora.
1956, *Uma Portuguesa em Paris: notas de viagem*, Coimbra, Coimbra Editora.
1957, *A Mosca Verde e Outros Contos*, Coimbra, Coimbra Editora.
1960, *Regresso ao Caos* (romance), Lisboa, Tipografia do Jornal do Fundão.
1965, *Assembleia de Mulheres* (romance), Lisboa, Portugália Editora.
1967, *O Caso de Zulmira L.* (novela), Coimbra, Oficinas da Atlântida.
1967, *Ao Menos um Hipopótamo* (conto), Lisboa, Estúdios Cor.
1970, *A Nuvem: estória de amor* (romance), Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural.
1970, *Cabeça de Abóbora* (teatro), Lisboa, Distribuição Quadrante.
1981, *Memórias da Escola Antiga*, Lisboa, Didáctica.
1985, *Da Natureza das Coisas* (contos), Lisboa, Regra do Jogo.
1992, *As Velhas Senhoras e Outros Contos*, Lisboa, Relógio d'Água.
1997, *Vénus Turbulenta* (romance), Lisboa, Relógio d'Água.

Ensaio:

- 1973, *As Batalhas que Nós Perdemos: interpretações literárias*, Porto, Livraria Paisagem.
1997, *A Ressurreição das Florestas*, Lisboa, IN – CM.

Sobre as autoras estudadas:

Celeste Andrade:

COCHOFEL, João José

- 1955, “*Grades Vivas*”, *Vértice*, vol. XV, 139, Abril, pp. 248-249.

FERREIRA, José Gomes

- 1955, “Carta a Celeste Andrade”, *Boletim de Informação Cultural da Editorial Estúdios Cor*, 3, Novembro, pp. 12-13.

MONTEIRO, Adolfo Casais

- 1954, “*Grades Vivas*”, *Diário Popular*, 9 de Junho, pp. 7 e 12.

PORTELA, Artur

- 1954, “*Grades Vivas*”, *Diário de Lisboa*, 8 de Julho, p. 7.

Maria da Graça Azambuja:

ANDRADE, João Pedro de

- 2005, “*Bárbara Casanova*”, “*Quinta Estação*”, in *Escrita e Escritoras na Crítica de João Pedro de Andrade*, ed. de Joana Marques de Almeida, Lisboa, Acontecimento, pp. 80-88.

PORTELA, Artur

- 1952, “*A Primeira Viagem*”, *Diário de Lisboa*, 2 de Julho, p. 9.

SIMÕES, João Gaspar

- 1945, “*Quando as Vozes se Calam*”, *Diário de Lisboa*, 11 de Julho, p. 5.

2001, “A Primeira Viagem”, in *Crítica III: Romancistas Contemporâneos*, 2ª edição, Lisboa, IN – CM, pp. 294-298.

S/a,

1945, “As irmãs Brontë da nossa literatura”, *Diário de Lisboa*, 23 de Maio, p. 4.

1949, “Joana Moledo, o novo romance de Maria da Graça Azambuja”, *Diário de Lisboa*, 16 de Novembro.

Ester de Lemos:

BACELAR, Armando

1960, “Companheiros”, *Vértice*, vol. XX, 202-203, Julho/Agosto, pp. 450-451.

FERRO, António

1949, “Prefácio”, *Rapariga*, Porto, Livraria Tavares Martins, pp. 7-16.

LEMOS, Ester de

1985, *De que São Feitos os Sonhos: a antologia diferente*, coord. de Luísa Ducla Soares, Porto, Areal Editores, p. 73.

LOSA, Ilse

1950, “Rapariga”, *Vértice*, vol. IX, 80, Abril, pp. 255-56.

PORTELA, Artur

1954, “D. Maria II, a Rainha e a Mulher, estudo histórico de Ester de Lemos”, *Diário de Lisboa*, 24 de Junho, p. 11.

SALEMA, Álvaro

1960, “Companheiros”, *Diário de Lisboa*, 3 de Março, p. 14.

SIMÕES, João Gaspar

2001, “Companheiros”, in *Crítica III: Romancistas Contemporâneos*, 2ª edição, Lisboa, IN – CM, pp. 380-384.

Graça Pina de Morais:

ANDRADE, João Pedro de

2005, “O Pobre de Santiago”, “A Origem”, in *Escrita e Escritoras na Crítica de João Pedro de Andrade*, ed. de Joana Marques de Almeida, Lisboa, Acontecimento, pp. 214-221.

MALDONADO, Fátima

1991, “Uma máquina de silêncio”, in *A Origem*, 2ª edição, Lisboa, Antígona, pp. 249-251.

POPPE, Manuel

1982, “Um livro apaixonante – Jerónimo e Eulália”, in *Temas de Literatura Viva: 35 escritores contemporâneos*, Lisboa, IN – CM, pp. 483-488.

2001, “Graça Pina de Morais”, in *Memórias de José Régio e Outros Escritores: ensaio de autobiografia*, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, pp. 136-146.

Judite Navarro:

PORTELA, Artur

1947, “Uma revelação surpreendente, *Esta É a Minha História*, de Judith Navarro”, *Diário de Lisboa*, 27 de Agosto, pp. 4-5.

1948, “A Azinhaga dos Besouros”, *Diário Popular*, 2 de Junho, p. 4.

QUADROS, António

1947, “*Esta É a Minha História*”, *Diário Popular*, 20 de Agosto, p. 5.

1948, “A Azinhaga dos Besouros”, *Diário Popular*, 2 de Junho, p. 4.

1961, “*Terra de Nod*”, *Diário Popular*, p. 7.

S/a

1947, “Uma revelação literária”, entrevista de Judite Navarro ao *Diário de Lisboa*, 2 de Setembro, pp. 1 e 4.

Natália Nunes:

ANDRADE, João Pedro de

2005, “*Autobiografia de uma Mulher Romântica*”, “A Mosca Verde e Outros Contos”, in *Escrita e Escritoras na Crítica de João Pedro de Andrade*, ed. Joana Marques de Almeida, Lisboa, Acontecimento, pp. 222-229.

BRAGA, Mário

1955, “*Autobiografia de uma Mulher Romântica*”, *Vértice*, vol. XV, 139, Abril, pp. 251-253.

POPPE, Manuel

1982, “A primeira confissão – *Horas Vivas*”, “Ainda os bons sentimentos – *Cabeça de Abóbora*”, “*Assembleia de Mulheres*”, “Audácia e talento – *A Nuvem*”, in *Temas de Literatura Viva: 35 escritores contemporâneos*, Lisboa, IN-CM, pp. 393-411.

SIMÕES, João Gaspar

2001, “*Autobiografia de uma Mulher Romântica*”, “*Regresso ao Caos*”, in *Crítica III: Romancistas Contemporâneos*, 2ª edição, Lisboa, IN – CM, pp. 303-310.

TORRES, Alexandre Pinheiro

1964, “*Assembleia de Mulheres*”, 25 de Março, Suplemento Vida Literária e Artística: p. 8.

Obras de ficção de outros autores:

ALLENDE, Isabel

2004, *A Casa dos Espíritos*, Lisboa, Difel, (1982: 1ª ed.).

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner

2006, “O silêncio” e “A casa do mar”, in *Histórias da Terra e do Mar*, Lisboa, Figueirinhas, pp. 53-82, (1984: 1ª ed.).

ARAÚJO, Matilde Rosa

1947, “História de um cão”, in *Estrada sem Nome*, Lisboa, Portugália editora, pp. 11-13.

ARCHER, Maria

1935, *Três Mulheres*, Luanda, Mondego.

1952, *Nada lhe Será Perdoado*, Lisboa, Edições SIT.

2001, *Ela É Apenas Mulher*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, (1944: 1ª ed.).

BESSA-LUÍS, Agustina

1991, *A Sibila*, Lisboa, Guimarães Editores, (1954: 1ª ed.).

BOTELHO, Fernanda

1957, *O Ângulo Raso*, Amadora, Livraria Bertrand.

1958, *Calendário Privado*, Amadora, Livraria Bertrand.

1960, *A Gata e a Fábula*, Amadora, Livraria Bertrand.

CASTRO, Fernanda de

2007, *Maria da Lua*, Lisboa, Círculo de leitores, (1945: 1ª ed.).

COELHO, Alexandra Lucas

2013, “Laparotomia”, *Granta*, 3, Lisboa, Tinta da China Edições.

CORREIA, Hélia

1999, *A Casa Eterna*, Lisboa, Relógio d’Água, (1991: 1ª ed.).

COSTA, Maria Velho da

2013, *Casas Pardas*, Lisboa, Assírio & Alvim, (1986: 1ª ed.).

DACOSTA, Luísa,

2000, *O Planeta Desconhecido e Romance da que Fui Antes de Mim*, Lisboa, Quimera Editores.

DIAS, Dóris Graça,

1991, *As Casas*, Mirandela, J. Azevedo.

FREIRE, Natércia

1938, *Castelos de Sonho*, Amadora, Livraria Bertrand.

1939, *O Meu Caminho de Luz*, Amadora, Livraria Bertrand.

1945, “A alma da velha casa”, in *A Alma da Velha Casa*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira, pp. 7-23.

GANHO, Tânia,

2012, *A Mulher-Casa*, Porto, Porto Editora.

GOMES, Luísa Costa

1998, *Educação para a Tristeza*, Lisboa, Presença.

GERSÃO, Teolinda,

1996, *A Casa da Cabeça de Cavalo*, Lisboa, D. Quixote, (1995: 1ª ed.).

JORGE, Lúcia

2011, *A Noite das Mulheres Cantoras*, Lisboa, D. Quixote.

JOYCE, Patrícia

1955, *O Pecado Invisível*, Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural.

LISBOA, Irene

1940, *Começa uma Vida*, Lisboa, Seara Nova.

1956, *Voltar Atrás para Quê?*, Amadora, Livraria Bertrand.

1992, *Obras de Irene Lisboa, II: Solidão*, Lisboa, Editorial Presença, (1939: 1ª ed.).

LOSA, Ilse

1955, “Aqui havia uma casa ou «anno domini»”, in *Aqui Havia uma Casa*, Lisboa, Portugália Editora, pp. 17-24.

MOURÃO-FERREIRA, David

1985, “A tua véspera de Natal”, in *Duas Histórias de Lisboa*, Lisboa, Editorial Labirinto, pp. 13-27.

NEMÉSIO, Vitorino

1979, “A casa fechada”, in *A Casa Fechada*, Amadora, Livraria Bertrand, pp. 233-290, (1937: 1ª ed.).

OCHOA, Raquel

2010, *A Casa-Comboio*, Lisboa, Gradiva.

OLIVEIRA, Carlos de

1470, *Casa na Duna*, Lisboa, Publicações D. Quixote, (1943: 1ª ed.).

1984, *Finisterra: paisagem e povoamento*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, (1978: 1ª ed.).

QUEIRÓS, Eça de

1980, *A Ilustre Casa de Ramires*, Lisboa, Círculo de Leitores, (1900: 1ª ed.).

RIBEIRO, Aquilino

1957, *Casa Grande de Romarigães*, Amadora, Livraria Bertrand.

Obras ensaísticas:

ABRANCHES, Graça

1984, “Places and Paths in *Jane Eyre*: some views on women’s existential space”, *Biblos*, vol. LIX, pp. 372-384.

ALVES, Maria João Pinto Barreiro

2002, *Louise Bourgeois: uma mulher em casa*, Dissertação de Mestrado em Pintura – Variante I, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa.

AMARAL, Ana Luísa

2010, “Breve introdução”, in *Novas Cartas Portuguesas*, Lisboa, D. Quixote, pp. XV-XXVI.

ANASTÁCIO, Vanda (org.)

2013, *Uma Antologia Improvável: a escrita das mulheres (séculos XVI a XVIII)*, Lisboa, Relógio d’Água.

AUGÉ, Marc

1998, *Não-Lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*, Lisboa, Bertrand.

BACHELARD, Gaston

2004, *La Terre et les Rêveries du Repos*, Paris, Corti – Les Massicotés, (1948 : 1ª ed.).

2008, *La Poétique de l’Espace*, Paris, Puf, (1957: 1ª ed.).

BAKHTINE, Mikhail

1978, *Esthétique et Théorie du Roman*, Paris, Gallimard.

BASÍLIO, Rita

2005, “‘Falemos de casas’, em torno do poema ‘Prefácio’ de Herberto Helder”, *Textos e Pretextos*, 6, pp. 8-15.

BESSE, Maria Graciete

1993, “A inscrição do feminino no discurso literário”, *Letras e Letras*, 99, 21 de Julho, pp. 29-36.

BLANCHOT, Maurice

1973, *L’Espace Littéraire*, Gallimard, Paris.

BRANCO, Lúcia Castello

1991, *O que É Escrita Feminina?*, São Paulo, Editora Brasiliense.

BUESCU, Helena Carvalhão,

1990, *Incidências do Olhar. Percepção e Representação: natureza e registo descritivo na evolução do romance romântico (Portugal, França, Inglaterra)*, Lisboa, Caminho.

1995, “George Sand e Júlio Dinis: questões de espaço no romance rústico português e francês”, in *A Lua, a Literatura e o Mundo*, Lisboa, Edições Cosmos, pp. 49-58.

CARMO, Carina infante do

1998, *Adolescer em Clausura. Olhares de Aquilino Ribeiro, Régio e Virgílio Ferreira sobre o romance de internato*, Faro/Viseu, Universidade do Algarve e Centro de estudos Aquilino Ribeiro.

CIXOUS, Hélène,
2010, “Le rire de la Méduse”, *Le Rire de la Méduse et Autres Ironies*, Paris, Galilée, pp. 35-68.

COELHO, Jacinto do Prado (dir.)
1960, *Dicionário das Literaturas Portuguesa, Galega e Brasileira*, Porto, Livraria Figueirinhas.

COELHO, Tereza
1987, “Fernanda Botelho: o «thriller» das emoções”, entrevista a Fernanda Botelho, *Expresso*, 28 de Novembro, p. 64-R.

COSTA, Ana Cristina Martinho Ferreira da
1997, *Espaços, Significados, Vivências: dinâmicas da relação homem / ambiente construído*, Dissertação de Mestrado em Ecologia Humana, Universidade de Évora, Évora.

DEWULF, Jeroen
2005, “O regresso do nómada e o fim da casa neolítica: nomadismo versus sedentarismo”, *Textos e Pretextos*, 6, pp. 56-67.

DIDIER, Béatrice
1999, *L'Écriture-Femme*, Paris, Puf, (1981: 1ª ed.).

EDFELDT, Chatarina
2006, *Uma História na História: representações da autoria feminina na história da literatura portuguesa do século XX*, Montijo, Câmara Municipal.

ELIADE, Mircea
1978, *O Sagrado e o Profano*, Lisboa, Livros do Brasil, (1956: 1ª ed.).
1984, *O Mito do Eterno Retorno*, Lisboa, Edições 70, (1949: 1ª ed.).

FARIA, Carlos Vieira de
2005, “A casa e as suas configurações”, *Textos e Pretextos*, 6, pp. 93-96.

FERREIRA, Ana Paula
1993, “Discursos feminino, teoria feminista: para uma resposta que não é”, *Discursos: estudos de língua e cultura portuguesa*, 5, Universidade Aberta, pp. 13-26.
2000, *A Urgência de Contar: contos de mulheres dos anos 40*, Lisboa, Caminho.

FERREIRA, António Manuel
2004, *Arte Maior: os contos de Branquinho da Fonseca*, Lisboa, IN – CM.

FERREIRA, Virgínia
2001, “A feminização do emprego nos escritórios (1940-1980)”, *História*, 34, Março, pp. 24-29.

FREITAS, Lima de
1999, “A cidade e o labirinto dos sonhos”, in *Do Mundo da Imaginação à Imaginação do Mundo*, Lisboa, Fim de Século, pp. 249-255.

GIROLA, Maristela
2008, *O Espaço da Memória e do Feminino em A Sibila*, de Agustina Bessa-Luís, Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura, Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica de Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
2011, *Entre a Casa e a Rua: o espaço ficcional e a personagem feminina no romance português da segunda metade do século XX*, Dissertação de Doutorado, Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade de Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

GORDO, António da Silva
1995, *A Escrita e o Espaço no Romance de Vergílio Ferreira*, Porto, Porto Editora.

GUSMÃO, Manuel
2013, “Casas Pardas – a arte da polifonia e o rigor da paixão: uma poética da individuação histórica”, prefácio a *Casas Pardas*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 7-60.

GUYER, Leland
1982, *Imagística do Espaço Fechado na Poesia de Fernando Pessoa*, Lisboa, IN – CM.

IRIGARAY, Luce
1977, *Ce Sexe Qui n'en Est Pas Un*, Paris, Minuit.

JORGE, José Duarte Gorjão
1993, *A Noção de Sincronismo na Leitura e Representação do Espaço*, Dissertação de Doutorado em Teoria da Arquitectura, Universidade Técnica de Lisboa.

KLOBUCKA, Anna
1993, “De autores e autoras”, *Discursos: estudos de língua e cultura portuguesa*, 5, Universidade Aberta, pp. 49-64.
2009, *O Formato Mulher: a emergência da autoria feminina na poesia portuguesa*, Coimbra, Angelus Novus.

LOPES, Silvina Rodrigues
2002, “Ficção”, in *História da Literatura Portuguesa: as correntes contemporâneas*, dir. de Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho, Lisboa, Publicações Alfa, vol. 7, pp. 323-342.

MACEDO, Ana Gabriela
2001, “Os estudos feministas revisitados: finalmente visíveis?”, in *Floresta Encantada: novos caminhos da literatura comparada*, org. de Helena Buescu, João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão, Lisboa, Publicações D. Quixote.

MACEDO, Ana Gabriela e AMARAL, Ana Luísa (org.)
2005, *Dicionário da Crítica Feminista*, Porto, Edições Afrontamento.

- MAGALHÃES, Isabel Allegro de
1987, *O Tempo das Mulheres: a dimensão temporal na escrita feminina contemporânea*, Lisboa, IN – CM.
1995, *O Sexo dos Textos*, Lisboa, Caminho.
- MARQUES, Carlos Vaz (dir.)
2013, *Granta*, 3, Lisboa, Edições Tinta da China.
- MARINI, Marcelle
1995, “O lugar das mulheres na produção cultural: o exemplo da França”, *História das Mulheres no Ocidente*, vol. V, dir. de Georges Duby, Porto, Afrontamento, pp. 351-379.
- MARTINHO, Fernando J. B.
1996, *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50*, Lisboa, Edições Colibri.
- REIS, Margarida Gil dos e PAULOIRO, Ricardo
2005, “O espaço de controlo”, entrevista a José Bragança de Miranda, *Textos e Pretextos*, 6, pp. 166-167.
- MOI, Toril
2002, *Sexual / Textual Politics*, Oxford, Routledge, (1985: 1ª ed.).
- MONTERO, Rosa
2008, *A Louca da Casa*, Lisboa, Edições Asa, (2004: 1ª ed.).
- MORÃO, Paula
1993, “Prefácio”, in *Obras de irene Lisboa, III: Começa uma Vida*, Lisboa, Editorial Presença, pp. 7-14.
1994, “Prefácio”, in *Obras de Irene Lisboa, IV: Voltar Atrás para Quê?*, Lisboa, Editorial Presença, pp. 7-15.
2002, “Mulheres escritoras nos anos 30 e 40”, in *História da Literatura Portuguesa: as correntes contemporâneas*, dir. de Óscar Lopes e Maria de Fátima Marinho, Lisboa, Publicações Alfa, vol. 7, pp. 135-144.
- MORGADO, Luís Manuel Jorge
1998, *Pensar a Casa como Arquitectura, Pensar a Casa como Metáfora*, Dissertação de Mestrado em Cultura Arquitectónica Contemporânea, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa.
- OLIVEIRA, Marcelo Gonçalves
2012, *Modernismo Tardio: os romances de José Cardoso Pires, Fernanda Botelho e Augusto Abelaira*, Lisboa, Edições Colibri.
- OLIVEIRA, Maria Manuel dos Anjos,
1996, *A Fenomenologia do Espaço. A Imagística Arquetípica do Género (Feminino) na Produção, Transformação e Entendimento do Espaço: contributos para uma*

abordagem na teoria da recuperação e reabilitação do património arquitectónico e urbanístico, Dissertação de Mestrado em Reabilitação da Arquitectura e Núcleos Urbanos, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa.

OWEN, Hilary e ALONSO, Claudia Pazos

2011, *Antigone's Daughters?: gender, genealogy, and the politics of authorship in 20th-century portuguese women's writing*, Lewisburg, Bucknell University Press.

PIMENTEL, Irene

2001, "Cem anos de vida das mulheres em Portugal", *História*, 4, Março, pp. 12-23.

PORTO, Manuela

1947, *Virginia Woolf: o problema da mulher nas letras*, Lisboa, Cadernos de Seara Nova.

RAINHA, Ana Luísa

1997, *Mecânico e Feminino, Corpo e Espaço: sobre o conceito de "objecto amigável"*, Dissertação de Mestrado em Design de Equipamentos e Produtos, Universidade do Porto, Porto.

RASMUSSEN, Steen Eiler

1986, *Arquitetura Vivenciada*, S. Paulo, Livraria Martins Fontes Editora.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M.

2000, *Dicionário de Narratologia*, 7ª edição, Lisboa, Almedina.

ROSSUM-GYON, Françoise van

1997, "Femmes et avant-garde: entretiens avec Julia Kristeva", in *Le Coeur Critique: Butor, Simon, Kristeva, Cixous*, Amsterdam, Rodopi, pp. 171-194.

SANTOS, Maria Irene e AMARAL, Ana Luísa,

1997, "Sobre a «escrita feminina»", *Oficina do CES*, nº 90.

BRAGA, Carla, CARVALHO, David J. e MATOS, José Ricardo

2005, "O eterno fascínio de «habitar»", entrevista a João Santa Rita, *Textos e Pretextos*, 6, pp. 156-165.

SARAIVA, António José e LOPES, Óscar,

2001, *História da Literatura Portuguesa*, 17ª edição, Porto, Porto Editora.

SEIXO, Maria Alzira

1986, "Escrever a terra: sobre a inscrição do espaço no romance português contemporâneo", in *A Palavra do Romance: ensaios de genealogia e análise*, Lisboa, Livros Horizonte, pp. 69-81.

SILVA, Helena Gonçalves da

2004, "Corpo-cidade: um sistema interactivo", in *Metrópoles na Pós-Modernidade*, org. de Fernanda Gil Costa e Helena Gonçalves da Silva, Lisboa, Edições Colibri, pp. 53-79.

SILVA, Vítor Aguiar e
2010, *As Humanidades, os Estudos Culturais, o Ensino da Literatura e a Política da Língua Portuguesa*, Lisboa, Livraria Almedina.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da (org.)
1999, *Escrever a Casa Portuguesa*, Belo Horizonte, Editora UFMG.

SILVEIRA, José Nobre da
2003, “A transfiguração do lugar: o imaginário da cidade de Lisboa em alguma ficção portuguesa contemporânea”, in *A Poética da Cidade*, Lisboa, Edições Colibri, pp. 93-118.

SOUSA, Sara Rodrigues de
2006, *A Construção da Autoridade na Obra de Christine de Pizan*, Lisboa, Departamento de Literaturas Românicas.

TAVARES, Gonçalo M.
2013, *Atlas do Corpo e da Imaginação*, Lisboa, Caminho.

WOOLF, Virginia
2005, *Um Quarto Só para Si*, Lisboa, Relógio d’Água, (1929: 1ª ed.).

Anexo bibliográfico

Sobre Celeste Andrade:

COCHOFEL, João José,

1955, “*Grades Vivas*”, *Vértice*, vol. XV, 139, Abril, pp. 248-249.

FERREIRA, José Gomes

1955, “Carta a Celeste Andrade”, *Boletim de Informação Cultural da Editorial Estúdios Cor*, 3, Novembro, pp. 12-13.

FLORES, Conceição, DUARTE, Constância Lima e MOREIRA, Zenóbia Collares

2009, *Dicionário de Escritoras Portuguesas: das origens à actualidade*, Ilha de Santa Catarina, Editora Mulheres, p. 66.

FRAZÃO, Fernanda e BOAVIDA, Maria Filomena

1983, *Pequeno Dicionário de Autores de Língua Portuguesa*, Lisboa, Amigos do Livro Editores, pp. 18-19.

LOPES, Óscar

1954, “*Grades Vivas*”, *Comércio do Porto*, 28 de Setembro, p. 6.

MONTEIRO, Adolfo Casais

1954, “*Grades Vivas*”, *Diário Popular*, 9 de Junho, pp. 7 e 12.

PORTELA, Artur,

1954, “*Grades Vivas*”, *Diário de Lisboa*, 8 de Julho, p. 7.

QUADROS, António

1954, *Leitura Gulbenkian*, Rol de Livros.

ROCHA, Ilídio

2000, *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*, vol. V, Lisboa, Publicações Europa – América, p. 182.

VASCONCELOS, Taborda de

1956, “Os que vieram depois”, *Comércio do Porto*, 12 de Junho, p. 6.

Sobre Maria da Graça Azambuja:

ANDRADE, João Pedro de

2005, “*Bárbara Casanova*”, “*Quinta Estação*”, in *Escrita e Escritoras na Crítica de João Pedro de Andrade*, ed. de Joana Marques de Almeida, Lisboa, Acontecimento, pp.80-88.

CARMO, José Palla e

1971, “A intenção do autor e o significado da obra de «tese»: *Talvez Sejam Vagabundos*, de Maria da Graça Freire”, in *Do Livro à Leitura: ensaios de crítica literária*, Lisboa, Publicações Europa – América, pp. 191-198.

CIDADE, Hernani

1969, “O Rio Era Vermelho”, *Colóquio – Letras*, 53, Abril, pp. 76-77.

FERREIRA, Armando

1955, “Bárbara Casanova”, *Jornal do Comércio*, 12 de Junho, p. 3.

1959, “A Terra Foi-lhe negada”, *Jornal do Comércio*, 17/18 de Janeiro, p. 10.

1957, “Quinta Estação”, *Jornal do Comércio*, 11 de Agosto, p. 2.

FLORES, Conceição, DUARTE, Constância Lima e MOREIRA, Zenóbia Collares

2009, *Dicionário de Escritoras Portuguesas: das origens à actualidade*, Ilha de Santa Catarina, Editora Mulheres, pp. 207-208.

FRAZÃO, Fernanda e BOAVIDA, Maria Filomena

1983, *Pequeno Dicionário de Autores de Língua Portuguesa*, Lisboa, Amigos do Livro Editores, p. 30.

LOPES, Óscar

1959, “A Terra Foi-lhe Negada”, *Comércio do Porto*, 13 de Outubro, p. 6.

MACHADO, Álvaro Manuel

1996, “Maria da Graça Freire”, *Dicionário da Literatura Portuguesa*, org. de Álvaro Manuel Machado, Lisboa, Presença, p. 203.

MAIA, João

1997, “FREIRE (Maria da Graça)”, *Biblos: enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*, vol. 2, Lisboa, Editorial Verbo, pp. 701-702.

MARCUS, Ana

1953, “O Prémio Ricardo Malheiro – 1952: A Primeira Viagem, de Maria da Graça Azambuja”, *Vértice*, vol. XIII, 117, Maio, pp. 314-15.

PORTELA, Artur

1952, “A Primeira Viagem”, *Diário de Lisboa*, 2 de Julho, p. 9.

1957, “Quinta Estação”, *Diário de Lisboa*, 29 de Agosto, p. 7.

1959, “A Terra Foi-Lhe Negada”, *Diário de Lisboa*, 19 de Fevereiro, pp. 18/19.

SALEMA, Álvaro

1960, “Os deuses Não Respondem”, *Diário de Lisboa*, 21 de Janeiro, pp. 18/19.

1962, “Talvez Sejam Vagabundos”, *Diário de Lisboa*, 12 de Abril, p. 24.

SIMÕES, João Gaspar

1945, “Quando as Vozes se Calam”, *Diário de Lisboa*, 11 de Julho, p. 5.

1946, “As Estrelas Moram Longe”, *Diário Popular*, 9 de Outubro, p. 4.

2001, “A Primeira Viagem”, in *Crítica III: Romancistas Contemporâneos*, 2ª edição, Lisboa, IN – CM, pp. 294-298.

SOBRAL, Alda

1959, “A Terra Foi-lhe Negada”, *Vértice*, vol. XIX, 184-185, p. 67.

S/a

1945, “As irmãs Brontë da nossa literatura”, *Diário de Lisboa*, 23 de Maio, p. 4.

1946, “Um livro de novelas – *As Estrelas Moram Longe*”, *Diário de Lisboa*, 24 de Julho, p. 4.

1949, “*Joana Moledo*, o novo romance de Maria da Graça Azambuja”, *Diário de Lisboa*, 16 de Novembro, p. 4.

TORRES, Alexandre Pinheiro

1965, “*As Noites de Salomão Fortunato*”, *Diário de Lisboa*, 29 de Abril, Suplemento Vida Literária e Artística: p. 8.

VASCONCELOS, Taborda de

1956, “Os romances paralelos de Maria da Graça Azambuja”, *Comércio do Porto*, 27 de Novembro, p. 5.

[http://www.infopedia.pt/\\$maria-da-graca-freire](http://www.infopedia.pt/$maria-da-graca-freire)

[http://www.infopedia.pt/\\$a-terra-foi-lhe-negada](http://www.infopedia.pt/$a-terra-foi-lhe-negada)

<http://www.valadadoribatejo.com.pt/portfolio/maria-da-graca-freire>

Sobre Ester de Lemos:

BACELAR, Armando,

1960, “*Companheiros*”, *Vértice*, vol. XX, 202-203, Julho/Agosto, pp. 450-451.

COELHO, Jacinto do Prado,

1954, “Comentário à obra de Ester de Lemos *D. Maria II (A rainha e a mulher)*”, Conferência proferida no Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo, 26 de Março, Lisboa, Fundação da Casa de Bragança.

FERRAZ, Maria de Lourdes A.

1999, “LE MOS (Esther de)”, *Biblos: enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*, vol. 3, Lisboa, Editorial Verbo, pp. 15-18.

FERRO, António

1949, “Prefácio”, *Rapariga*, Porto, Livraria Tavares Martins, pp. 7-16.

FLORES, Conceição, DUARTE, Constância Lima e MOREIRA, Zenóbia Collares

2009, *Dicionário de Escritoras Portuguesas: das origens à actualidade*, Ilha de Santa Catarina, Editora Mulheres, pp. 91-92.

FRAZÃO, Fernanda e BOAVIDA, Maria Filomena

1983, *Pequeno Dicionário de Autores de Língua Portuguesa*, Lisboa, Amigos do Livro Editores, p. 255.

LEMOS, Ester de

1985, *De que São Feitos os Sonhos: a antologia diferente*, coord. de Luísa Ducla Soares, Porto, Areal Editores, p. 73.

LOSA, Ilse

1950, “*Rapariga*”, *Vértice*, vol. IX, 80, Abril, pp. 255-56.

MACHADO, Álvaro Manuel Machado,

1996, “Ester de Lemos”, *Dicionário de Literatura Portuguesa*, org. de Álvaro Manuel Machado, Lisboa, Presença, p. 265.

PORTELA, Artur

1954, “*D. Maria II, a Rainha e a Mulher*, estudo histórico de Ester de Lemos”, *Diário de Lisboa*, 24 de Junho, p. 6.

ROCHA, Ilídio,

2000, *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*, vol. V, Lisboa, Publicações Europa – América, p. 682.

SALEMA, Álvaro

1960, “*Companheiros*”, *Diário de Lisboa*, 3 de Março, p.14.

1983, “Fantasia certa para leitores infantis: crítica a *O Balão Cor-de-Laranja e Outras Histórias*”, *Colóquio – Letras*, 71, Janeiro, p. 88.

SIMÕES, João Gaspar

2001, “*Companheiros*”, in *Crítica III: Romancistas Contemporâneos*, 2ª edição, Lisboa, IN – CM, pp. 380-384.

[http://www.infopedia.pt/\\$esther-de-lemos](http://www.infopedia.pt/$esther-de-lemos)

http://wiki.ued.ipleiria.pt/wikiEducacao/index.php/LEMOS,_Ester_de

Sobre Graça Pina de Morais:

AMARAL, Fernando Pinto do

2002, *100 Livros Portugueses do Século XX: uma selecção de obras literárias*, Lisboa, Instituto Camões, pp. 104-105.

ANDRADE, João Pedro de

2005, “*O Pobre de Santiago*”, “*A Origem*”, in *Escrita e Escritoras na Crítica de João Pedro de Andrade*, ed. de Joana Marques de Almeida, Lisboa, Acontecimento, pp. 214-221.

CARMO, José Palla e

1971, “O conto e o romance: *Na Luz do Fim, de Graça Pina de Morais*”, in *Do Livro à Leitura: ensaios de crítica literária*, Lisboa, Publicações Europa – América, pp. 248-253.

DELGADO, A. M.

2013, “A Mulher do Chapéu de Palha, de Graça Pina de Moraes: uma demanda sem Graal”, *Colóquio – Letras*, 184, Janeiro, pp. 170-180.

FERREIRA, Armando

1955, “O Pobre de Santiago e Outras Novelas”, *Jornal do Comércio*, 17 de Julho, p. 2.

1958, “A Origem”, *Jornal do Comércio*, 28/29 de Junho, p. 16.

FLORES, Conceição, DUARTE, Constância Lima e MOREIRA, Zenóbia Collares

2009, *Dicionário de Escritoras Portuguesas: das origens à actualidade*, Ilha de Santa Catarina, Editora Mulheres, p. 116.

GOMES, Pinharanda

2003, *Dicionário dos Mais Ilustres Transmontanos e Alto Durienses*, vol. III, Guimarães, Editora Cidade Berço, pp. 131-13.

MACHADO, Álvaro Manuel

1996, “Graça Pina de Moraes”, *Dicionário de Literatura Portuguesa*, org. de Álvaro Manuel Machado, Lisboa, Presença, p. 326.

MALDONADO, Fátima

1991, “Uma máquina de silêncio”, *A Origem*, 2ª edição, Lisboa, Antígona, pp. 249-251.

POPPE, Manuel

1982, “Um livro apaixonante – Jerónimo e Eulália”, in *Temas de Literatura Viva: 35 escritores contemporâneos*, Lisboa, IN – CM, pp. 483-488.

2001, “Graça Pina de Moraes”, in *Memórias de José Régio e Outros Escritores: ensaio de autobiografia*, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, pp 136-146.

ROCHA, Ilídio

2000, *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*, vol. V, Lisboa, Publicações Europa – América, p. 693.

SEPÚLVEDA, Torcato,

2000, “Graça Pina de Moraes: a invocação do amor”, *Invista*, ano I, 1, Julho, p. 28.

SIMÕES, João Gaspar,

2001, “A Origem”, in *Crítica III: Romancistas Contemporâneos*, 2ª edição, Lisboa, IN – CM, pp. 346-350.

[http://www.infopedia.pt/\\$graca-pina-de-morais](http://www.infopedia.pt/$graca-pina-de-morais)

<http://www.antigona.pt/autores/graca-pina-de-morais/>

<http://www.dodouropress.pt/>

<http://sobreorisco.blogspot.pt/2009/04/depoimento-de-graca-pina-de-morais.html>

Sobre Judite Navarro:

BACELAR, Armando

1962, “*Terra de Nod*”, *Vértice*, vol. XXII, 228, Setembro, pp. 467-468.

FLORES, Conceição, DUARTE, Constância Lima e MOREIRA, Zenóbia Collares

2009, *Dicionário de Escritoras Portuguesas: das origens à actualidade*, Ilha de Santa Catarina, Editora Mulheres, p. 148.

MORÃO, Paula

1999, “NAVARRO, (Judith)”, *Biblos: enciclopédia Verbo das literaturas de língua portuguesa*, vol. 3, Lisboa, Editorial Verbo, pp. 1071-1074.

PORTELA, Artur,

1947, “Uma revelação surpreendente, *Esta É a Minha História*, de Judith Navarro”, *Diário de Lisboa*, 27 de Agosto, pp. 4-5.

QUADROS, António

1947, “*Esta É a Minha História*”, *Diário Popular*, 20 de Agosto, p. 5.

1948, “*A Azinhaga dos Besouros*”, *Diário Popular*, 2 de Junho, p. 4.

1961, “*Terra de Nod*”, *Diário Popular*, 9 de Setembro, p. 7.

SIMÕES, João Gaspar,

2001, “*Esta É a Minha História*”, “*A Azinhaga dos Besouros*”, in *Crítica III: Romancistas Contemporâneos*, 2ª edição, Lisboa, IN – CM, pp. 220-232.

S/a

1947, “Uma revelação literária”, entrevista de Judite Navarro ao *Diário de Lisboa*, 2 de Setembro, pp. 1 e 4.

1962, “1962: O que vão escrever e publicar alguns dos nossos escritores”, *Diário de Lisboa*, 4 de Janeiro, p. 16.

[http://www.infopedia.pt/\\$judite-navarro](http://www.infopedia.pt/$judite-navarro)

Sobre Natália Nunes:

ANDRADE, João Pedro de

2005, “*Autobiografia de uma Mulher Romântica*”, “*A Mosca Verde e Outros Contos*”, in *Escrita e Escritoras na Crítica de João Pedro de Andrade*, ed. de Joana Marques de Almeida, Lisboa, Acontecimento, pp. 222-229.

BARREIROS, António José

1992, “Natália Nunes”, in *História da Literatura Portuguesa*, vol. 2, séc. XIX-XX, 3ª edição, Braga, Editora Pax, p. 547.

BARRENTO, João,

1975, “Recensão crítica a *As Batalhas que Nós Perdemos*, de Natália Nunes”, *Colóquio – Letras*, 24, Março, p. 82.

BRAGA, Mário

1955, “*Autobiografia de uma Mulher Romântica*”, *Vértice*, vol. XV, 139, Abril, pp. 251-253.

1955, “*Uma Portuguesa em Paris*”, *Vértice*, vol. XVI, 152, Maio, pp. 251-252.

1957, “*A Mosca Verde*, contos por Natália Nunes”, *Vértice*, vol. XVII, 166, Julho, pp. 240-241.

FERREIRA, Armando,

1955, “*Autobiografia de uma Mulher Romântica*, por Natália Nunes”, *Jornal do Comércio*, 13 de Março, p. 2.

FLORES, Conceição, DUARTE, Constância Lima e MOREIRA, Zenóbia Collares

2009, *Dicionário de Escritoras Portuguesas: das origens à actualidade*, Ilha de Santa Catarina, Editora Mulheres, pp. 278-279.

MARCUS, Ana

1953, “*Horas Vivas*”, *Vértice*, vol. XIII, 118, Junho, pp. 380-381.

POPPE, Manuel

1982, “A primeira confissão – *Horas Vivas*”, “Ainda os bons sentimentos – *Cabeça de Abóbora*”, “*Assembleia de Mulheres*”, “Audácia e talento – *A Nuvem*”, in *Temas de Literatura Viva: 35 escritores contemporâneos*, Lisboa, IN – CM, pp. 393-411.

ROCHA, Ilídio

2000, *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*, vol. V, Lisboa, Publicações Europa – América, pp. 152-153.

SALEMA, Álvaro

1982, “O que a escola não devia ter sido: crítica a *Memórias da Escola Antiga*, de Natália Nunes”, *Colóquio – Letras*, 65, Janeiro, p. 68.

SEIXO, Maria Alzira

2014, “A nuvem turbulenta: bosquejo da obra literária de Natália Nunes”, *Colóquio – Letras*, 186, Maio, pp. 204-209.

SIMÕES, João Gaspar

2001, “*Autobiografia de uma Mulher Romântica*”, “*Regresso ao Caos*”, in *Crítica III: Romancistas Contemporâneos*, 2ª edição, Lisboa, IN – CM, pp. 303-310.

SOARES, Fernando Luso

1974, “*As Batalhas que Nós Perdemos*”, *Diário de Lisboa*, 16 de Maio, Suplemento Vida Literária e Artística: p. 1.

S/a

1965, “*Assembleia de Mulheres*”, *Diário de Lisboa*, 4 de Março, Suplemento Vida Literária e Artística: p. 3.

1965, “A escritora Natália Nunes vai publicar um novo livro”, *Diário de Lisboa*, 5 de Agosto, Suplemento Vida Literária e Artística: p. 3.

TORRES, Alexandre Pinheiro
1964, “*Assembleia de Mulheres*”, 25 de Março, *Diário de Lisboa*, Suplemento Vida Literária e Artística: p. 8.

[http://www.infopedia.pt/\\$natalia-nunes](http://www.infopedia.pt/$natalia-nunes)

<http://www.apagina.pt/?aba=7&cat=113&doc=8905&mid=2>

<http://sobreorisco.blogspot.pt/2013/11/nos-92-anos-de-natalia-nunes-grande.html>